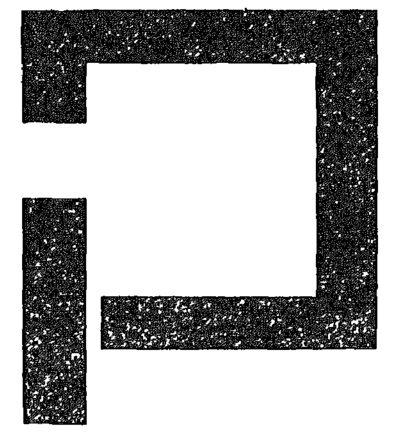
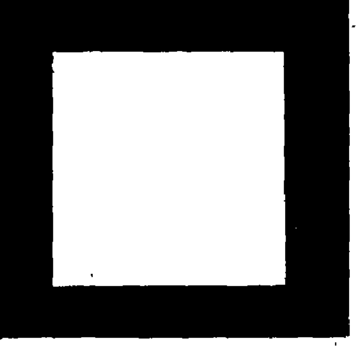
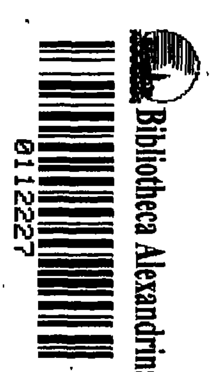
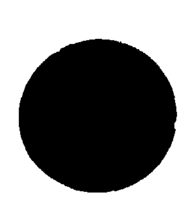
# أسئلة النقد

جهاد فاضل









# أسـئلة النقـد

## حوارات مع النقاد العرب

رقم الايداع 1100

جهاد فاضل

# اسئلة النقد
## حوارات مع النقاد العرب

الدار العربية للكتاب



# مقدمـــة

يؤلف هـذا الكتاب وثيقـة من وثائق الأدب العـربي المعـاصر والحـديث . فعـلى صفحاته تتقابل نظريات ومناهج نقـدية مختلفـة تسود سـاحة النقـد العربي في مـرحلتنا الحالية ، عبر حوارات أجريتها على مدار السنوات القريبة الماضية مع مجموعة من كبار النقاد العرب ، تتناول أسئلة النقد ومهامه . ولأنّ النقد هو المـوكل بمحـاكمة الإبـداع وبمهـام ثقافيـةكثيرة تتصـل بحـاضر الأدب كـما تتصـل بمـاضيـه ومستقبله فـإنّـه جـانب شديد الخطورة في حياتنا الأدبية والثقافية المعاصرة ، إن لم نقل إنّه فيصل التفـرقة بـين ما كان القدماء يسمونه الغثّ والسمين .

هل هذا الـذي يحكم الإبداع العـربي ويحاكمـه على هـذا النحو هـو بحد ذاتـه إبداع ، أم هو ملحق بـالإبداع ؟ هـل تمكن النقد العـربي من أن ينشيء له شخصيـة متميزة مستقلة وذات سيادة ، كما هو مأمول ، أم أنّه ما زال أيضـاً عالـة على مـا يمكن تسميته جوازاً بصندوق النقد الدولي ؟ .

إنّ مـا نقصده بصنـدوق النقد الـدولي ، هنـا ، هـو تلك الـنظريـات النقـديـة المتداولة بكثرة في سوق الآداب العالمية، وبخـاصةٍ في السـوق الفرنسي ، وعـلى رأسها البنيوية . وقد وجدت تلك النظريات لها سبيلاً إلى النقد العربي وقـامت بصددهـا ضجة واسعة إذ تبناهـا نفر كبـير من النقاد اعتـبر أكثرهم ان مـا سبقها لم يكن نقـداً ، كما وقف فريق آخر موقف المشكك أو المرتاب في جدواها عربياً لأسباب شتى منها ان لها مرجعيات ثقافية لا تمت بصلة إلى المرجعيات الثقافية العـربية ، ومنهـا انها في أحسن أحوالهـا تقدم بعض الفائدة للناقد ، ولكنها ليست النقد .

شهدت الساحة النقدية العربية في السنوات الأخيرة تحولات وانقـلابات شتّى . لقد عرف النقد الاجتماعي ، على سبيل المثال ، حالة ازدهار في الخمسينات سرعان ما تحولت بعد ذلك إلى حالة انحسار وإذا كان هناك من يتحـدث حتى الساعـة عن مدرسـة

« النقد الجديد التي كان لها ازدهار ، عندنا وعند سوانا ، في الأربعينات والخمسينات ، فإنّ هذه المدرسة لم تعد في صدارة المدارس النقدية اليوم ، لا محلياً ولا عالمياً . ولكن حتى البنيوية التي سجلت نجاحات واسعة خلال ربع القرن الماضي تشهد مراجعة أو تراجعاً في كل مكان تقريباً . وهكذا إذا كان من سمة بارزة للساحة النقدية العربية في السنوات الأخيرة ، فهذه السمة هي التحول والاختلاف .

أين نحن من النقد ؟ أين الصحيح في هذا النقد وأين الخطأ ؟ ما هو النقد ؟ ما هي أسئلته الأساسية في ظرفنا الراهن ؟ هل البنيوية هي الشفاء كما يرى الكثير من الأساتذة في هذا الكتاب ، أم أنّه يتعين علينا أن نلتمس الشفاء عند سواها كما يرى أساتذة آخرون ؟

ما هي تجربة بعض كبار نقادنا المعاصرين مع النقد ؟ لماذا يتراجع مثلاً ناقد كبير كالدكتور عز الدين اسماعيل عن مناهج نقدية كتب على ضوئها عشرات الكتب ليتبنّى منهجاً آخر يتراجع آخرون عنه اليوم ؟ كيف يدافع عز الدين اسماعيل عن نفسه ، وبماذا يرد على من يقول له : كفانا تراجعات ؟ .

يشكل المغرب في وقتنا الراهن بيئة نقدية لافتة للنظر : ففيها تزدهر مناهج النقد الحديث ، وفيها يتم تلاقح خصب بين الثقافة العربية والثقافة الأوروبية ، فما هي أسباب هذا الازدهار ؟ وما فائدة هذا النقد المغربي ؟ ولماذا شكل المغرب قديماً ، كما يشكل اليوم ، بيئة نقد وتنظير في الدرجة الأولى؟ أحد كبار الباحثين العرب ، الدكتور خليفة التليسي ، يتحدث عمّا يشبه الناموس الذي يحكم أقطار المغرب لهذه الجهة ، سواء في القديم أو في الحديث ، ويفسّر كل ذلك في حوار هام يتضمنه هذا الكتاب ، كما يتضمن حوارات أخرى تتصل بهذا الموضوع الهام والمثير .

على مدار السنوات الماضية أُتيح لي اللقاء بعشرات النقاد العرب الذين أجريت معهم حوارات كثيرة عن النقد . لقد اخترت بعضها ـ أو أهمها ـ لأجمعه في هذا الكتاب الذي يؤلّف بنظري وثيقة أدبية من نوع خاص ، وثيقة تؤلف اللحظة النقدية الراهنة ، المشهد النقدي الراهن بكل ما يمور فيه من نظريات ومناهج واختلافات .

جهاد فاضل

# مع د. احمـد اليابوري

□ ما الذي حققه برأيكم المنهج المادي التاريخي ؟

ـ المنهج المادي التاريخي يسمى في النقد بالمنهج البنيوي التكويني ،وهو منهج قد وضع أسسه عالم نفساني هو جان بياجه،وهو أيضاً عالم نفساني ماركسي، وطوّره نسبياً في الأنتروبولوجيا ليفي شـتراوس ، وحاول تطبيقه في الأدب لـوسيان غـولدمـان والجماعـة التي كانت معه ، والجماعة التي أتت بعده .

هذا المنهج في النقـد الأدبي يحاول أن يقـوم في آنٍ واحد بتحليل الأدب وتفسيره . وقد كانت الدراسات النقدية السـابقة تقـوم في أغلب الأحيان بتحليـل معين بشكـلٍ ما للأدب . التفسير يتم عن طريق إبراز تماثل بين بنية النص الأدبي وبنية المجتمع . بينما التحليل يقوم بتفكيك العناصر المكـونة للنص الأدبي . وفي الحقيقـة التحليل والتفسـير يكونان عنصرين جدليين في عملية النقد الأدبي . ما قام به لوسيان غولدمان ولينـار ، وغيرهما ، هو في الحقيقة عمل جيد. مثـلاً عندمـا درس غولـدمان « أفكـار باسكـال » درسهـا دراسة جيـدة . أتى بنتائـج جديدة. ونفس الشيء يمكن أن ينطبق عـلى دراسته لمسرح راسـين ، معنى هذا أنّ النقـد البنيوي التكـويني ، كما طُبق في الغرب، يضيف إضافات جديدة لما سبق . أي أنّ جاك لينار مثلاً درس رواية لروائي فرنسي « الغيرة » فاستطاع في دراسة جيدة أن يقرأها قـراءة سياسيـة، ولكنها ليست قـراءة سياسيـة بالمعنى المتداول للكلمة ، بل استطاع أن يحلل هذه الرواية معجمياً ودلالياً وتركيبياً ليصل إلى بنيتها العامة ، وليدخل النص وليفسره داخل إطار مجتمعه الكبير . إنّ النص نفسه هو بنية داخل المجتمع ، ويمكن أن تفسّر في المحيط الأعمّ الـذي هو المجتمع .

بالنسبة للعالم العربي ، هناك محاولات تعترضها صعوبات ، ككل بداية . وأول مـا يواجـه النقاد العـرب ، هو أنّهم لم يـوحدوا مصـطلحاتهم ، ولا يعقـدون حلقـات دراسية لتحديد مفاهيمهم ، والطرق والوسائل التي يمكن أن يتعاملوا بهـا لتطبيق هـذا

المنهج على الأدب العربي . بل نجد محاولات في المغرب ، في تونس ، في الجزائر ، في سورية ، ولكنها محاولات منعزلة ، رغم أنّ مؤتمرات الاتحادات الأدبية العربية مؤهلة لطرح مثل هذه المواضيع التي قد تبدو لأول وهلة سهلة ولكنها تمس الحياة الفكرية في العمق. إنّنا نستعمل الآن عدة مفاهيم وعدة مصطلحات، ولكن إلى أين وصلنا ؟ وماذا قطعنا من أشواط ؟ وهل من طريقة أو من سبيل لجعل هذه المناهج تتكيف مع النصوص التي ندرسها ؟ .

**□ بالإضافة إلى أن بعض نقادنا الذين يتوسلون مثل هذه المناهج ليست لديهم معلومات دقيقة أو وافية عن سوسيولوجية مرحلة تاريخية معينة انكبوا على تحليلها حسب هذه المناهج . فما الذي يعرفه فلان أو فلان عن الوضع الاجتماعي والاقتصادي للحقبة العباسية أو الأندلسية أو سواهما ؟**

ـ هذا صحيح ، لأنّ لوسيان غولدمان في كتاب له قام بدراسة اجتماعية دقيقة للمجتمع الفرنسي في القرن السادس عشر والسابع عشر وللحركة الجانسينية وارتباطها بالتحولات المجتمعية وتأثير كل ذلك في فكر باسكال وفي إنتاج راسين . كل هذا يتطلب وجود دراسة علمية موثقة ودقيقة عن المجتمع ، الفئات الاجتماعية ، الطبقات الاجتماعية ، في تركيبتها الدقيقة ، حتى يمكن أن تفيدك في دراسة الأدب . أمّا إذا لم تكن هناك دراسات ، أو كانت هناك دراسات عامة تقدم الخطوط الكبرى للمجتمع ، سواءً في القديم أو في الحديث ، فإنّنا لسنا إزاء ما يفيد تلك الفائدة الجليلة أو الكبرى . هناك دراسات جيدة للمجتمع المصري مثلاً ، للمجتمع المغربي أو الجزائري عند الفرنسيين ، ولكن الدراسة العلمية الموثقة الدقيقة التي تتيح لك أن تربط الأدب بالتحولات الاجتماعية ، ربما هي دراسة قليلة جداً . والأدب لكي يستطيع تطبيق مثل هذه المناهج لا بد أن يكون هناك وفر كبير من الدراسة الجيدة العلمية في مجال الاجتماع والاقتصاد .

في جميع الأحوال ، أعتقد أنّ هناك مشكلاً ربما أساسياً كثيراً ما نخطىء في نظري فيه ، هو أنّ مسألة نقل المفاهيم ونقل النظريات ونقل الأفكار ونقل التيارات الأدبية لا يتم بطريقة آلية ، ووفق قوانين مضبوطة . إذا ما نقلنا مفهوماً ما ، من حقل ثقافي إلى حقل ثقافي مغاير ، فإنّ ذلك المفهوم يتغير ، أحببنا أم كرهنا . ويكفي أن نرجع إلى الدراسات النقدية القديمة من قدامة بن جعفر إلى الجرجاني ، هؤلاء

كلهم نقلوا من الفلسفة اليونانية مفـاهيم نقديـة ، ولكنهم عندمـا نقلوها لـه أصبحت شيئاً آخر لا علاقة لها إطلاقاً بالمفهوم النقدي كما كان عند اليونان . لا أقول بـأنّ هذا ينـطبق مئة في المئـة على المفـاهيم التي تُنقل من الغـرب إلى الثقافـة العربيـة والأدب العـربي ، ولكن من الأكيد أنّ العـربي بثقافتـه وارتباطـه بمجتمعه وبمـوروثه ، بـذوقـه وإحساسه ، بطبيعة النصوص التي يتعامـل معها العـربي ، هذا العـربي عندمـا يأخـذ مفهوماً من الغرب وينقله إلى الحقل الثقافي العربي المغـاير ، فـإنّ ذاك المفهوم الأجنبي يتغير وهذا أمر مؤكد .

إذن نحن لا نقول بإننا عندما ننقل مفاهيم للوسيان غولدمان سننقلها كما هي . هـذا غير صحيـح ولا يمكن أن يكون أبـداً . لا يمكن أن يتم . نفس الشيء بالنسبـة للمفاهيم الأخرى ، عندما ننقـل المفهوم المـاركسي للطبقـات فـإنّنا لا يمكن أن ننقله كما هو . يجب أن يكون هناك تغيير . مفهوم الديموقـراطية ، عنـدما ننقله إلى العـربية يصبح مفهوماً آخر ، في إطار آخر ، له متغيراته وثوابته ، له تاريخه .

إذن أي مفهوم ، سواء كان مفهوماً فلسفياً أو أدبياً أو سياسياً أو فكرياً ، عندما ينتقل من حقل ثقافي إلى حقل ثقافي آخر فإنّه يتغير تغيراً ما قد يكون قليلاً وقـد يكون كثيراً حسب الظروف المحيطة بالحقل الثقافي .

لهذا لا ضير من النقل لأنّ النهاية ما هي ؟ هي أنّنا عندمـا نأخـذ هذا المفهـوم ونتمثله كلياً أو جزئياً ونطبقـه نعطي عطاء . والعطاء هذا هو الذي يهمنا . العـطاء العربي بعد تمثل جزئي للمفهوم الغربي .

أمّا التطابق الكامل فإنّه غير ممكن أبداً .

□ والبنيوية والألسنية ؟

ـ هذه قضية مهمة جداً ، وكثيراً ما يثور حولها جدل وتصبح محور صراع بين اتّجاه يرى بأنّ هذه المناهج وهذه النظريات غربية ، وهي تـلائم مجتمعاً يختلف عن مجتمعنـا في بنيته الاقتصاديـة والاجتماعيـة والفكريـة ، وبالتـالي ينبغي رفضها ، وبـين اتّجاه ثـانٍ يقول بأنّه يجب أن نأخذ من هذه المناهج ما يلائم ظروفنا وأن نأخذ منها ما يلائم أدبنا وفكرنا . وهناك اتّجاه ثالث يرى بـأنّ هذه النـظريات والمنـاهج هي نـظريات ومنـاهج علمية لا تختلف عن النظريات والمناهج العلمية في الفيـزياء أو الكيميـاء أو البيولـوجيا ومـا إلى ذلك . فنحن في مجـال العلوم لا نقول هـذا المنهج يصلح لنـا وذاك لا يصلح

لنا ، بل ان تقدمنا رهين بالتعرف على تلك المناهج والتمكن من تطبيقها، ولكن في مجال العلوم الإنسانية يبرز الاعتراض : هذا صالح وهذا غير صالح .

في رأيي أنّ الاتجاه الرافض للتعامل مع المناهج والنظريات الغربية في مجال العلوم الإنسانية هو اتّجاه سلفي بمعناه الضيق ، أي الذي لا يريد أن يتفاعل مع العصر ويرى في الماضي كل ما يمكن أن يفيد . وهناك الاتّجاه المتفتح على النظريات والمناهج الغربية رغم تعددها ، وهي متعددة في وطنها وفي أصلها ، وليست متعددة فقط في الأقطار التي برزت فيها . يظهر منهج للشكلانيين في براغ وينتقل إلى موسكو ، وبعد الخمسينات ينتقل إلى فرنسا ثم إلى أميركا ويعمّ العالم الغربي الاشتراكي والرأسمالي . لماذا ؟ بنيوية يُحَلَّل بها الأدب في أميركا ، وفي الاتحاد السوفياتي ، وفي ألمانيا الغربية وفي جهات أخرى من العالم . وفي العالم العربي وحده يُطرح السؤال : هذا صالح وهذا غير صالح .

أظن بأنّ المسألة ليست فقط مسألة تقبل مناهج نقدية أو رفض مناهج نقدية . المسألة هي مسألة موقف من التطور . هناك من يرون أنّ التطور يؤدّي إلى التغيير ، وهذا التغيير سيضر بمصالحهم الاجتماعية والاقتصادية وبمراكزهم .

المسألة تُطرَح كقضية وكموقف شامل ولكنها في النهاية تتحدد في مصالح خاصة لأنّه قد يقولون كل فئة تنظر إلى التغييرات والتحوّلات في مجال الفكر أو في المجال الاجتماعي وكأنها تحولات ستؤدي إلى فناء العالم والكون . وفي الحقيقة هي لا تؤدي إلى ضياع مصالحها . وقد نقول وما علاقة النقد والأدب بالاجتماع والاقتصاد ؟ إلاّ أنّ هنالك علاقة هي علاقة الفكر بالواقع لأنّك عندما تغير فكراً فإنّ موقفه في الحياة يتغير ، وبالتالي يتغير تأثيره في الحياة واتّجاهه .

لذلك أعتقد أنّ المنطق السليم يقتضي أن نتعرف ، أن نطلع . وليست المعرفة عيباً أو نقصاً ، وان نجرّب ، وان نحاول ، وان لا نحكم على الأشياء إلاّ بعد تجربتها وإبراز صلاحيتها أو عدم صلاحيتها . أمّا الذين لم يطّلعوا ولم يعرفوا ولم يتعرفوا ولا يجدون أية رغبة في المعرفة ، ويحكمون على المناهج والنظريات ، فهذا في نظري موقف خاطىء .

إنّ العالم العربي ربما كان أكثر من غيره حاجة إلى أن يعرف أكثر ، وان يطلع أكثر ، لكي يستطيع مواجهة التحديات الحقيقية لأنّنا نعيش الآن عصر التحديات

الوهمية ، يحارب بعضنا بعضاً ، يقتل بعضنا بعضاً ، في حروب طائفية ، إقليمية ؛ حروب على حدود ، على أشياء عابرة ، ولكن التحديات التي تنتظرنا في القرن الحادي والعشرين ، فإنّنا لم نهيء أنفسنا لها ، وسنجد أنفسنا أكثر تأخراً مما وجدناها في بداية القرن التاسع عشر عندما وقفنا منبهرين أمام أوروبا بجحافلها وبعلمها وبثقافتها .

إذن ليس لدينا بديل سوى المعرفة ، وليس لنا حلّ إلاّ تجاوز الإقليمية ، ومصيرنا الحقيقي هو في وعينا بأنّ الأمّة العربية لها رصيد حضاري هام جداً . وهذا الرصيد رصيد فكري موحد ، رصيد لغوي موحد ، تاريخ موحد ، مصالح آنية ومستقبلية . يجب أن يتوحّد العرب لأنّ العالم أصبح يعيش الآن عصر تكتلات لا على مستوى الشعارات والخطاب ، ولكن على مستوى ضبط المصالح وتحديد الأهداف ورسم استراتيجية في الميدان الاقتصادي والاجتماعي والثقافي والعلمي والعسكري . العلم والثقافة والوحدة ، هذه هي الركائز التي يمكن أن يقوم عليها العالم العربي . وإلاّ ففي النهاية سنكتشف بعد فوات الآوان أننا ما زلنا في نقطة البداية ندور حول أنفسنا ، بينما العالم يتقدم .

**□ ما هي برأيكم هوية الأدب الذي كتب عندكم بلغة أجنبية ، كالفرنسية ؟**

ـ الأدب ينتمي للغة التي كُتب بها ، كقاعدة عامة . جنسيته ، إن أردنا التحديد ، هي جنسية لغته . يبقى المضمون . قد يكون هذا المضمون مرتبطاً بالبيئة اللبنانية ، أو سواها ، أو بالواقع العربي . وحتى الكتابة ليست كتابة فرنسية محضة ، ولكنها كتابة متأثرة بعوامل ذاتية وتراثية وثقافية لبنانية أو مغربية ، ولكنها في النهاية كتابة فرنسية ، أدب فرنسي .

هناك كثير من الكتاب الفرنسيين أتوا من الاتحاد السوفياتي ، من رومانيا ، من تشيكوسلوفاكيا ، يكتبون بالفرنسية ، وهم من أكبر الكتّاب الفرنسيين اليوم . اللغة هي التي تُعدّل . إنّك عندما تكتب ، أداتك هي اللغة . وعندما نقول « لغة » نعني التاريخ ، الفكر الذي تحمله اللغة ، مقدّمات اللغة . اللغات تحمل في ثناياها نظرة للحياة ، لأفق الوجود . إذن أنت عندما تكتب بلغة فرنسية ، خاصة في مجال الإبداع ، تعيش اللغة ، وبخاصة في مجال الإبداع حيث للغة شأنها الهام جداً . إنّك ، عندها ، لا تستعمل لغة فقط ، لكن تعيشها وتنحت منها من خلال رؤيتها للوجود . من خلال رؤيتها للوجود تنحت رؤيتك أنت . وبالتالي فإنّ من يكتب

بلغة ما يعيش تاريخها وثقافتها ، كي لا أقول إنّه يتمثل روحها ، وبخاصةٍ بالنسبة لمن يبدع . ولهذا ففي النهاية قد نقول لنا كتّاب لبنانيون أو جزائريون أو مغاربة يكتبون باللغة الفرنسية ، ولكن ما يكتبونه هو جزء من اللغة الفرنسية . وبعبارة أخرى ، هل يمكنني أن آخذ نصّاً للبناني يكتب باللغة الفرنسية أدّرسه في قسم في الأدب العربي ؟ في الابتدائي ؟ في الثانوي ؟ في الجامعي ؟ إذا كان ذلك غير ممكن فهل هو أدب عربي أو لبناني ؟ أعتقد أنّه أدب فرنسي . وهذا لا يضيره في شيء ، انّه أدب فرنسي يدل على أنّ اللبناني والمغربي والجزائري استطاعوا أن يتعلموا لغةً ما ، وأن يكتبوا بهذه اللغة لا أقل ولا أكثر . في الحقيقة رغم أنّ الكثير من هذه الآثار الأدبية لها قيمتها وجودتها فإنّها أعمال فرنسية وأدب فرنسي ، ويُدرّس في فرنسا .

في الجزائر مجموعة كبيرة من هؤلاء على رأسهم كاتب ياسين ، أعمالهم أعمال مكتوبة باللغة الفرنسية ومعتبرة من أجود ما كتب بهذه اللغة .

وكما قلت لك فإنّ المضمون لا يؤثّر في هوية هذا الأدب . فقد يكون مضمون هذه الأعمال مضموناً لبنانياً أو مغربياً أو جزائرياً ، ولكنه أدب فرنسي لا أدب عربي . ونحن نجد أيضاً كتّاباً فرنسيين يتحدثون في رواياتهم مثلاً عن واقع إفريقي ، أو غير ذلك ، ولكن أعمالهم هي أعمال فرنسية لا أعمال إفريقية . كتابة فرنسية وأدب فرنسي . وعندما يدرسون الأدب الفرنسي ، في تاريخ الأدب الفرنسي ، يشيرون إلى أنّه في فترةٍ ما ظهرت مجموعة من الكتاب باللغة الفرنسية هم فلان وفلان ويدرسونهم في تاريخ أدبهم . إذا أخذنا تاريخ الأدب العربي ، هل نجد قسماً خاصّاً بكتاب لبنانيين يكتبون بالفرنسية ؟ لا نجد . وحتى إذا وجدنا فمجرد إشارات عابرة جداً ، ومعنى هذا أنّهم يكتبون باللغة الفرنسية حتى ولو كانت كتاباتهم ذات مضمون قومي أو وطني . المضمون شيء واللغة شيء آخر .

( مجلة الجيل ١٩٨٧ )

# مع د. احمد هيكل

□ ما هي ملاحظاتكم على واقع النقد العربي الآن ؟

ـ النقد العربي الآن يعاني بعض التعوق أو التعويق . السبب يكمن في أكثر من جانب ، يكمن في أنّ كثيرين من النقاد تشبّثوا بأكثر مما ينبغي بما عند الآخرين ، وتركوا أصالة النقد العربي وأصالة الأدب العربي الذي يحتاج إلى أساليب خاصة في النقد . ومن الأسباب أيضاً عدم مواكبة الأعمال الأدبية المطروحة على الساحة بنقد موضوعي يُغْني متلقي هذا الأدب ، ويفيد ويرشّد الأدباء المبدعين . فأنا أرى أنّ النقد مصاب ببعض التعويقات الآن في الساحة الأدبية المنتجة والساحة الجماهيرية ، لكنه مزدهر بشكل طيّب في الساحة الأكاديمية حيث تؤلف رسائل ماجستير ودكتوراه وتكتب كتب جامعية على مستوى رفيع في نظريات النقد وأصوله ومدارسه، لكنها لا تُستثمر بالقدر الكافي في المجال العام . ومن هنا ، من الضروري ان يخرج النقاد الأكاديميون إلى الساحة الأدبية أكثر ، وان يشاركوا في المتابعة النقدية بصورة أوضح . والمطلوب من الصحافة ومن أجهزة الإعلام أن تستقطب النقاد الأكاديميين ليباشروا عملية النقد الحيّ اليومي المتابع للإنتاج الأدبي أولاً فأول .

فيما يتعلق بالبنيوية أو بالبنائية بصفة خاصة أرى ، وقد أكون مخطئاً ، انها تضرب في متاهات ، وانها صعبة التطبيق في المجال التطبيقي . ربما تكون لها نظريات طيبة ، وفيها كلام جذاب . لكن في مجال التطبيق يتعذر بشكل عام تعميم هذه النظرية والاستفادة منها بالقدر الكافي . أنا لا أرفض البنيوية لكني أضعها كشمعة إلى جانب كل الشموع التي تمثلت في مذاهب نقدية سابقة كالمذهب النفسي والمذهب الاجتماعي والمذهب الجمالي والمذهب اللغوي وكل المذاهب النقدية السابقة ، مثلها في ذلك مثل البنائية . كلها تضيء شريطة أن يكون العمل الأدبي صالحاً لهذا التطبيق .

ليس كل عمل أدبي صالحاً لتطبيق المنهج النفسي ، وليس كل عمل أدبي صالحاً

لتطبيق المنهج المادي أو المنهج الاجتماعي . كل عمل أدبي له طابع يتطلب تغليب منهج نقدي خاص . ومن هنا أدعو إلى الاستفادة من كل المناهج النقدية بما فيها البنيوية شريطة ألاّ يلغي منهج منهجاً آخر ، وألاّ يظن ظانّ أنّ ما يأتي يُلغي ما مضى ، وان مذهباً نقدياً يظهر يُلغي بقية المذاهب .

**□ ومنهجكم أنتم بالذات ؟**

- منهجي في النقد أسمّيه ، ويسمّيه كثيرون وأنا منهم ، المنهج التكاملي ، المنهج الذي أستفيد فيه من كل ماطُرح من مذاهب نقدية ، على أنّ أُغلّب وأنا أقوم بالعملية النقدية منهجاً يتطلبه العمل الذي أنقده . فحينما أنقد عملاً لشاعر ، أو مسرحية لكاتب مسرحي يغلب فيها العنصر النفسي ، قصته مثلاً البطل فيها معقّد أو مصاب بأزمة نفسية ، أنقد العمل بالمنهج الجمالي والمنهج التركيبي وربما البنيوي واللغوي ، لكني أُغلّب المنهج النفسي . حينما أنقد عملاً تحقيقياً يقوم على اللغة أكثر مايقوم ، أغلّب المنهج اللغوي . حينما أدرس عصراً من عصور الأدب ، أغلّب المنهج الاجتماعي . حين أنقد شاعراً معيناً أو أديباً معيناً ، أنظر لنتاجه قبل كل شيء ، أغلّب ما يفرضه عليّ العمل الأدبي نفسه، وهذا هو مذهبي لكني لا أترك بقية المناهج . حينما أعرض لمسألة لغوية ، أنا محكوم باللغة ، حينما أعرض لمؤثر اجتماعي أفيد من المنهج الاجتماعي ، حين أجد مسألة نفسية تحتاج إلى تحليل ، أستفيد من المنهج النفسي ، حين أجد مسألة تحتاج إلى البنيوية ، أتحدث عما يفيدني المنهج البنيوي ، لكني لا أحصر نفسي في منهج واحد وأرفض ما سواه ، لأنّي أكون حينئذٍ كالقطار الذي يمشي على قضيب السكة الحديد إذا زلّ هنا أو هناك انكفأ وقتل الركاب .

**□ في الساحة الشعرية العربية حديث لا ينقطع عن الشكل الشعري : عن الشعر العمودي وما إذا كان زمانه قد ولّى أم لا ، عن شعر التفعيلة وما حققه عملياً للشعر ، وعن أشكال شعرية أخرى .**

- ليس بلازمٍ أن يأتي كل بيت أو كل سطر في القصيدة الحديثة ، أو قصيدة الشعر الحرّ ، مساوياً للبيت الآخر في عدد التفاعيل . فمن الممكن أن يكون سطر من تفعيلة واحدة ، وسطر آخر من تفعيلتين ، وسطر آخر من ثلاث تفعيلات ، كما يقولون ، حسب ما تقضي الدفقة الشعورية وما يريد الشاعر أن يقول . يمكن أن يقول الشاعر هكذا : لا تدخلي ( مستفعلن ) وسددتِ في وجهي الطريق بمرفقيك

( تفعيلات أكثر من التفعيلة الأولى ) وزعمت لي أن الرفاق أتوا إليك . . وهكذا يمضي الشاعر ، يأتي مرة في بيت بتفعيلة واحدة من الكامل أو من الرجز ، وفي بيت آخر بتفعيلتين أو ثلاث .

فيما يتعلق بالقافية تُركت الحرية للشاعر في أن يأتي بها متماثلة في كل المقطوعة أو في كل الأبيات ، أو ان يأتي بها بين الحين والحين كضبط للإيقاع وجذب للأذن حتى لا تضلّ ، ولا توجد موسيقى خاتمة لنهاية الأبيات .

إذن الشعر الحرّ يعتمد على وحدة التفعيلة لا على وحدة البيت فيما يتعلق بالموسيقى . وفيما يتعلق بالقافية فيه حرية تتنوع بين أن تتماثل القوافي أو تُترك القافية مطلقاً أو تأتي مرددة من حين إلى آخر .

رأيي الخاص أنّه إذا توفّر الإحساس بالموسيقى في هذا الشكل من الشعر فهو شعر توفرت له التجربة ، وتوفر له التعبير الشعري ، وتوفرت له الموسيقى على نحو ما ، لأنّ رأيي أن الموسيقى عنصر فني يخضع للتطور ، وليس توقيفياً كاللغة . أنا لا أستطيع أن أتصرف في لغة العرب فأرفع المفعول وأنصب الفاعل لأنّ اللغة رموز توقيفية أي اختلاف فيها ، أو أي تغييرحيالها ، يوقع في الخطأ ويخرج بنا عن حقيقة اللغة . أمّا الموسيقى فهي عنصر فني اجتهادي ذوقي يرتبط بالزمان والمكان وليس توقيفياً . أي تغيير في موسيقى الشعر ليس تغييراً في النحو، وليس تغييراً في الصرف أو في المعجم اللغوي . ومن هنا طرأ على موسيقى الشعر عبر العصور ألوان من التغيير . الجاهليون لم يكونوا يعرفون شكل الرباعيات والخماسيات والمزدوج الذي ظهر في العصر العباسي . والعرب القدماء لم يكونوا يعرفون شكل الموشحة التي تختلف فيها القوافي والأوزان أحياناً . ومن هنا سمحت الحضارة الأدبية العربية ، في مجال الشعر ، بتغيير الأوزان والقوافي شريطة أن تتحقق الموسيقى . ومن هنا أرى أن نظام الشعر الحر نظام مشروع ومعقول ومقبول شريطة أن تتحقق الموسيقى بان تكون القصيدة معتمدة على تفعيلة من الشعر العربي ، وان تتردد فيها القوافي من حين إلى آخر بحيث لا تضلّ أذن السامع ولا تتحول نهايات الأبيات إلى نثرية . والنماذج الجيدة من الشعر الحر دخلت تراثنا الشعري من غير شك ، وتمثل خطوة أو وتراً على قيثارة الشعر العربي ، لكني لست من القائلين بان الشعر الحر ألغى الشعر المحافظ أو الذي يسمونه التقليدي أو القديم . أنا لا أسمي الشعر الذي يحافظ على الوزن

والقافية شعراً قديماً لأنّ القدم مسألة تاريخية وزمنية ، ولا أسميه تقليدياً لأنّ التقليدية سمة سلب ترتبط بالشعر الذي ليس فيه ذاتية ولا أصالة . وإنّما أسمّي الشعر الذي يحافظ على الوزن والقافية شعراً ملتزماً أو شعراً محافظاً ، وأكره أن أسميه تقليدياً أو قديماً .

إذن نحن نطلب أن يكون الشعر شعراً ، وصاحبه حرّ في أن يستخدم هذا الشكل الشعري أو ذاك . ان مسألة التجديد في موسيقى الشعر حق لكل عصر ولكل جيل ، ما دامت المسألة مسألة عنصر جمالي يتأثر بذوق كل جيل ، ويختلف من بيئة إلى بيئة ومن عصر إلى عصر . فإذا جاء اليوم فريق من الشعراء يصوغ تجاربه الصادقة في شكل فني كامل ، ويعتمد على نغمة موسيقية شعرية غير ما كان يعتمد عليه القدماء ، كان من حقّه علينا أن نبارك خطاه وأن نشدّ على يده مهنئين . وليس من العدل في شيء أن نصفه بالكسل ، أو أن ننعت شعره بالهراء لمجرّد أنّه لم يستخدم في موسيقى شعره نغمة امرىء القيس والنابغة . اننا نطالب الشاعر بالتجربة الإنسانية الصادقة ، والتعبير الفني الكامل ، والموسيقى الشعرية الملائمة . فإذا حقق هذا فقد حقق شعراً رفيعاً كأرفع ما يكون الشعر ، ولا يضيره بعد ذلك استخدامه للون من الموسيقى جديد وجد أنّه يلائم ذوقه وتجربته وبناءه الفني .

□ والحداثـــة ؟

ـ الحداثة أن يعبر الفن بعامةٍ ، والفن الأدبي بخاصةٍ ، والفن الشعري بصفة أخصّ ، عمّا نعيشه في العصر الحديث ، التجارب ، تجارب معاصرة ، تجارب نعيشها ، تجارب قومنا اليوم ، الصياغات والتعابير ، تعابيرنا اليوم بشكلها الفني طبعاً ، المعجم اللغوي ، معجمنا اليوم ، الصور المنتزعة من حياتنا اليوم ، بحيث يحسّ من يتلقى هذا الفن أن قائله أو منتجه أو مبدعه يعيش عصره الحديث . هذه هي الحداثة عندي : أن تعكس الأعمال الفنية حياتنا الحديثة شكلاً ومضموناً ، موضوعاتٍ ولغةً وصوراً وأهدافاً وخطوطاً وألواناً وكل العناصر . إذا جاء شاعر معاصر مثلاً وأنتج قصيدة تلتبس بشعر امرىء القيس أو بشعر الأعشى أو شعر المتنبي فهو بعيد عن الحداثة ، حتى ولو كان يعيش اليوم بيننا ، وفي أرقى العواصم العربية ، لأنّه ينتج كلاماً ليس حديثاً .

الحداثة هي التعبير عن حياتنا الحديثة شكلاً ومضموناً بحيث يتضح من خلال

العمل الفني كل ما يشي بأنّ قـائله يعيش عصره الحديث في المـوضوع وفي التعبـير وفي الهدف وفي الصورة وفي الإيحاءات وفي الثقافة التي ينضح بهـا العمل الأدبي ولا ينقلهـا نقلاً مباشراً .

**□ وهل ترون من صلة بين الحداثـة والتراث ؟ هنـاك من يطالب بتـأسيسها في أفق الغرب ، ولا يرى من دور للتراث في صنعها . .**

ـ عدم تأسيس الحداثة على التراث خطأ جسيم ، وأكثر خطأً منه وترديأ هـو بناء الحداثة في قصور الغير أو على أراضي الغير ، أو من آجرّ ومواد بناء الغير . الفنـون لا بـدّ أن تعـبر عن شخصيـة قـائليهـا لأنّها نبض وجـدانهم وصـورة حيـاتهم وديـوان مشـاعرهم وأحـاسيسهم وقضايـاهم ، ولأنّها قبل ذلـك وبعد ذلـك ملامحهم وسـماتهم وشخصيتهم . حين نجتث حياتنا ونفصلها عن جذورها الـتراثيـة نفقـد أهم عناصر شخصياتنا وأهم روابطنا بحقيقتنـا . وحين نبني بمـواد الغير ، أو نتزيّا بأزيـاء الغير ، نكـون مثل مضحكي السـيرك الذين يلبسـون أردية مضحكـة لأنّنا نلبس جلود غـيرنا ونتزيّا بأزيـاء غيرنـا ونخلع وجوهنـا لنضع أقنعـة زائفة . وهنا تضيع شخصيتنـا وتضلّ سماتنا ولا تُعرف هويتنا .

الارتبـاط بالـتراث ليس معناه أن نـأخذه كما هو، وإنّمـا أن نأخـذ مـا فيـه أصـالتنـا وحقيقتنا ، نأخذ ما فيه فضائلنا وطبيعتنا الخـيّرة الطيبـة السمحة التي نعـتز بها ونفخـر والتي حفظت وجودنا إلى اليوم . لا نأخذ التراث أخذاً عشوائياً ، وإنّمـا نختار منـه ما يمثل حقيقتنا المشرفة . وحين نأخذ من الغير لا نأخذ أخذاً عشـوائياً أيضـاً ، وإنّما نـأخذ مـا يضيء حاضرنا وما يُغْني أرضنا وما يضيف إلى وجودنا وجوداً دون فقدان الشخصية . إنّها معـادلة تحتـاج إلى الانتقاء من الـتراث للبناء عليـه ، وإلى الاختيار ممـا هـو غـربي للاستفادة منه . أمّا التشبث بالتراث تشبثاً عشوائياً فليس مطروحاً . أمّا أخـذ كل مـا عند الغرب والانطلاق بعيداً عن التراث فهو ليس مطروحاً أيضاً . المهم المواءمـة بين ما نأخذ من التراث فنبني عليه ، وما نتلقى عن الغرب فنفيد منه ، وكل الأمم الـراقية صنعت هذا . لا توجد أمّة متحضرة عـلى وجه الأرض اجتثت جـذورها من تـراثها ، ولا تـوجد أمّـة متحضرة على وجـه الأرض تـركت مـاضيهـا تمـامـاً وتشبثت بمـا عنـد الآخرين . هذه المعادلة هي سر النجاح وسر التطور الصالح .

□ وما هو جوهر الشعر عندكم ؟

- رأيي بكل وضوح، وقد قلته منذ الخمسينات ولا تزال الأيام تزيدني إيماناً به، هو أنّ الشعر جوهر وليس عرضاً . الشعر فن رفيع يمكن أن نسميه بتعبير بسيط الرسم بالكلمات الموسقة . الشعر كفن أدبي قول يتألف من عناصر تجعل حقيقته موجودة ، إذا تخلى عنصر من هذه العناصر لا يوجد شعر . أول هذه العناصر تحقق التجربة الشعرية الصادقة . ثاني هذه العناصر تحقق التعبير الشعري اللغوي الشاعري بمعنى أن تصاغ هذه التجربة بعبارات غير مباشرة ، بعبارات تجنح إلى الخيال ، إلى صنع اللوحات ، أو كما قلت الرسم بالكلمات . العنصر الثالث من عناصر الشعر غير التجربة واللغة الشاعرة : الموسيقى . وهذه الموسيقى هي موطن الخلاف الحاد بين أصحاب ما يسمى بـ « الشعر الجديد » ومَنْ يقال عنهم « الشعراء التقليديون » .

الموسيقى في رأيي عنصر أساسي من عناصر الشعر . لا يتحقق شعر من دون موسيقى متميزة تخرج به عن النثرية . هذه الموسيقى عرفت عند شعرائنا القدماء في شكل بحور معينة رصدها الخليل بن أحمد وتحدثت عنها كتب العروض والقوافي . هذه الموسيقى تتمسك بأن يكون كل بيت في القصيدة مساوياً للبيت الآخر في عدد التفعيلات التي ينتسب إليها العمل الشعري ، أي لا يصح أن يأتي بيت من ثلاث تفعيلات وبيت من تفعيلتين أو تفعيلة واحدة أو نصف تفعيلة أو تفعيلة ونصف . يجب تساوي أشطر كل القصيدة . الشيء الثاني يتعلق بالقافية . إمّا أن تتساوى كل الأبيات على قافية واحدة ، وإمّا أن تتنوع القصيدة فتأتي في مقطوعات متساوية الأبيات أو الأشطر ، كل مقطوعة أو فقرة على قافية معينة ، شريطة أن تتساوى الفِقَر ، أو الأجزاء المكونة للقصيدة كما قلت . يعني الناحية المتصلة بالقافية في القديم ، إمّا اطراد القافية في القصيدة مهما طالت ، وإمّا تنوع القافية مع الالتزام بالتماثل بحيث لا تأتي فقرة أو مقطوعة في القصيدة من ثلاث شطرات وتأتي أخرى من عشر ، أو لا تأتي قافية في ستة أبيات وقافية أخرى في بيتين فقط . إمّا أن تأتي القصيدة كلها على قافية واحدة وإمّا أن تتنوع بشرط التماثل والتوازي والتساوي فتأتي القصيدة رباعية القوافي أو سداسية أو خماسية أو ما إلى ذلك .

هذا الذي عرفناه في القديم باستثناء الموشحات التي لها شكل خاص فيه أيضاً تنويع القوافي ، وقد يأتي فيها تنويع البحور، لكن مع تماثل مطلق بحيث تتألف

الموشحة من خمسة أجزاء ، كـل جزء يتـألف من جزئـين ، جزء يسمى غصنـاً والآخر يسمى قفلاً ، وتتكرر العملية في كل الأجزاء بنفس التماثل ، فهنا في المـوشحة التغـاير والتماثل في نفس الوقت . التغاير بمعنى أنّ هناك أكـثر من قافيـة وأحيانـاً أكثر من وزن ، لكن التماثل في أن تكون كل فقرة في الموشحة مثل الفقـرة الأخرى ، أو كـل مقطوعـة داخل الموشحة مماثلة تماماً في التغيير مع الأجزاء الأخرى .

هـذا في القـديم ، أمّـا في العصر الحـديث فقـد طـرأ مـا يسمى بشعـر التفعيلة أو الشعـر الحـر ، وهو يقـوم على عـدم التزام تمـاثـل الأبيـات في عـدد التفـاعيـل . الشيء الأسـاسي هـو أننا نطلب أن يكون الشعر شعراً ، وصاحبه حر في أن يضعـه في الموسيقى التي تـروق له وتتفق مع التجـربـة . أن يضعـه في مـوسيقى الخليـل بن أحمـد ، هـذا شـأنـه ، أن يضعه في شكل الموشحات ، هذا شأنه ، أن يضعه في شكـل رباعيـات وخماسيـات ، هذا أمره ، أن يضعـه في شكل شعـر التفعيلة أو الشعر الحـر ، هذا شـأنه . المهم أن يكون شعراً فيه تجربة صادقة ، وفيه تعبير شعري رفّاف غير نـثري وغير مبـاشر وبعيد عن لغة العلم وفيه قبل ذلك وبعد ذلك موسيقى تمثل عنصراً أساسياً فيه .

أمّا القصيدة النثرية وما إلى ذلك من كـلام فهو لغو من القول بعيد عن طبيعة الشعـر عمومـاً ، والشعر العـربي بصفة خـاصة ، لأنّ الشعر عنصر منـه أسـاسي هـو المـوسيقى . فإذا ألغيت المـوسيقى ولجأنـا إلى النثر ، فَلْنُسَـمِّ هـذا الكلام نـثراً . وما شأننا بأن نسميه شعراً . هذا افتئات وخلط للمصطلحات . الشعر عنصر أساسي منه المـوسيقى ، يستـوي عنـدي أن تكـون مـوسيقى محـافـظة ، أو مـوسيقى مجـددة ، أو مـوسيقى حـديثـة ، أو مـوسيقى التفعيلة . المهم أن تتحقق المـوسيقى . أمّـا شعـر القصيدة النثرية وما إلى ذلك ، فأنا لا أعتبر هذا ، وأرجو أن أكـون مصيباً ، إلاّ نـثراً فقط ، ولنتذكر مـرة أخرى قـول پول فـاليري حـين أراد أن يفرق بـين الشعر والنـثر فقـال : النثر كـلام يمشي والشعر كـلام يـرقص . أراد بهـذا أن يؤكـد معنى المـوسيقى وحقيقتها في الشعر .

( الحوادث ١٩٨٧/٢/٢٠ )
( القبس ١٩٨٧/٨/٢٧ )

# مع أ. ادريس الناقــوري

□ ما هو المنهج الذي تلتزمه في دراساتك النقدية ؟

ـ من الصعب القول بأنّني اصطنع في كتابتي الأدبية التي أصبحت الآن عبارة عن كتب ، منهجاً واحداً . ان المنهج الذي تبنيته في المصطلح المشترك ، في الكتاب الأول ، يختلف إلى حد كبير عن المنهج الذي اتبعته في أقضية الإسلام والشعر مثلاً . وبالنسبة للكتاب الثالث ، وهو المصطلح النقدي ، فهو دراسة اصطلاحية تتناول المصطلح النقدي كما أسلفت لجوانب ثلاثة ، من الناحية التاريخية أي من ناحية تطور المصطلح ، ومن الناحية اللغوية ، أي من الناحية النقدية . إذن فالمنهج هو منهج تاريخي ، وصفي ، ونقدي إلى حدّ ما . في حين أن الأبحاث التي تضمنها كتاب « ضحك كالبكاء » تحاول ، ولكن بنوع من المرونة ، الانفتاح على المناهج الحديثة ، أي على السيميائيات ، وعلى البنيوية ، ولكن دون أن تغفل أيضاً الجانب التاريخي التطوري أو الجانب التحليلي .

إذا وقفنا عند هذه الكتابات المنجزة والتحققات المتبلورة من خلال مؤلفات وكتب تبين أنني لم ألتزم بمنهج واحد ، وإنّما كنت أفيد من مناهج مختلفة بحسب طبيعة الدراسة أو طبيعة الموضوع الذي يتناوله البحث. وقد استفدت بالفعل من تجاربي السابقة ، أي من الدراسات التي كتبتها منذ منتصف السبعينات ، وأول ذلك ان اصطناع منهج واحد قد يكون عملاً قاصراً لأنّ العمل الأدبي لا يمكن أن تتم معالجته برؤية واحدة أو بمنظور واحد . فلا بد من رؤية متكاملة تحاول أن تحيط بالعمل الإبداعي من جميع جوانبه . لذلك يفترض أن يفيد الناقد من مناهج مختلفة ، وان ينفتح على علوم ودراسات ومناهج كثيرة . كل علم وكل منهج يمكن أن يسعفه في مقاربة النص الإبداعي من وجهة نظر أو زاوية معينة بحيث أصبح الالتزام بنظري بمنهج واحد غير وارد وغير مقبول، خاصة في هذه المرحلة التي أصبحت تتطلب من

الناقد ، أو من الباحث ، أن يلمّ بعلوم مختلفة حتى وإن أراد أن يكون متخصصاً . فتخصصنا لا يتناقض ولا يتنافى مع الاستفادة من مختلف المناهج ومختلف العلوم .

ويمكن القول بكل صراحة إن الإفادة من مناهج مختلفة يتطلب من الناقد أو من الباحث جهداً كبيراً ، وقراءات ، ومطالعات متنوعة ومختلفة قد تفوق إمكانياته الخاصة ، ولكن ضرورة البحث العلمي تقتضي أن يكون الناقد على إلمام ولو جزئياً بمناهج وعلوم مختلفة إلى جانب إلمامه المتخصص بعلم أو بمنهج واحد .

**□ على صعيد المناهج بالذات ، هناك حيرة واضطراب عند الناقد وذهول وريبة عند القارىء الذي لم يعد قادراً على متابعة الناقد أو حتى فهم ما يقوله . فالنقد الذي كان بحسب التعريف هو فن إضاءة النص أصبح الآن هامشاً ملحقاً بالألغاز والمعميات . كان الحديث قبل سنوات عن « أزمة الشعر » فأصبح الحديث الآن عن « أزمة النقد » .**

ـ أنا مقتنع بحقيقة قد تكون بديهية وهي أنّ كل مرحلة تاريخية ، أو لنقل حضارية ، تفرض رؤية خاصة للمجتمع وللتاريخ وللفن وللأدب . لذلك عندما نقول إنّ المنهج الاجتماعي ، أو المنهج المادي الجدلي ،قد ساد في مرحلة تاريخية ما من تطورنا الاجتماعي والحضاري ، فلأنّ هذا المنهج ، كما يعرف الجميع ، كان يستجيب لضرورات ومتطلبات تلك المرحلة . وهذا شيء واضح ومعروف .

إلّا أنّ السؤال ، كما ذكرت ، يبقى مدى فعالية المنهج ومدى تأثيره من خلال المرحلة ومن خلال الكتابات التي اعتمدته لدراسة النصوص الإبداعية .

لا يمكن أن نغفل بطبيعة الحال جهود الدكتور محمد مندور أو الجهود التي بذلها محمود أمين العالم أو غيرهما من النقاد العرب الذين تعاطفوا مع المنهج المادي الجدلي أو اتّخذوه أداة للتحليل والدراسة . إلّا أنّ التطور اللاحق الذي حصل في العلوم والمناهج والمعارف المختلفة بعد منتصف الستينات ومنذ مطلع السبعينات أثبت ، وهذا شيء طبيعي وينسجم مع سنن التطور ، أنّ هذا المنهج قاصر من جوانب مختلفة. فإذا أمكن ، وهذا ما حصل بالفعل ، أن يفيد الناقد بتحليل العمل الأدبي من حيث علاقته بالواقع الاجتماعي وبالصراع الاجتماعي وبالبنيات الاجتماعية المختلفة ، فهذا لا يعني إطلاقاً أنّ هذا المنهج قادر على أن يضيء الجوانب الأخرى . إذن مزية هذا المنهج الاجتماعي وخاصة من خلال بعض التطبيقات الجادة والجيدة أنّه ربط العمل الأدبي

بحركة الواقع الاجتماعية ، وهـذا الجانب لا يمكن أن يكـون زائداً أو غـير ذي جدوى . بـالعكس ، ولكن مع ذلـك فالنـاقد ، والبـاحث ، والقارىء ، لا يقتنـع دائمـاً بمنهـج واحد . ولذلك فكثيراً ما يظهر قصور هذا المنهج أو ذلك ويتطلع النـاقد أو البـاحث إلى تجـديد أدوات بحثـه وإلى محاولـة فهم النص الأدبي أو الإبداعي بصـورة عامـة بـأدوات ومقاربات أخرى يفرضها التطور .

إذن من جهة أولى نقول إنّ المنهج ارتبط بمرحلة تاريخية معينة ، وهو عنـد بعض النقاد لا يزال صالحاً ، لا يزال له صلاحيته وفعـاليته ، إلاّ أنّـه بنظر مجمـوعة كبـيرة أخـرى من النقـاد والبـاحثين والقـرّاء يبـدو الآن مُتجـاوَزاً ويحتـاج إلى أن يُـطعّم بمناهج علمية أخرى أظهرت هي بدورها فعاليتها في تحليل العمل الإبداعي من زوايـا لم يكن بإمكان المنهج المادي الجدلي أن يعالجهـا نظراً لـطبيعة هـذا المنهج من جهـة ونظراً لأنّ العمل الإبداعي دائمـاً في تطور مستمـر ويحتاج إلى تجـديد أدوات التحليـل وأدوات القراءة وغير ذلك .

**□ وهل تعتقد بوجود أزمة في نقدنا الحديث ؟ وكيف يمكن بـرأيك أن نتعـامل مع النظريات النقدية الغربية ؟**

ـ هذه مسألة معقدة بالفعل وتحتاج إلى شيء من التروي والتـأمل ، وتحتـاج بعد ذلك إلى تشخيص علمي دقيق لوضعية النقد العـربي في مرحلتـه المعاصرة . ويصعب الحكم أو القطع بقول ناجز قد يسيء إلى حركـة النقد العـربي المعاصر ، أو قـد يكون متعسفاً بحق مجموعة من النقاد الـذين بذلـوا ولا يزالـون يبذلـون مجهودات من أجـل تطوير النقد العربي .

لا بد من القول في البداية بأنّ النقد العربي المعاصر هو جزء من الثقافة العـربية المعاصرة التي تعكس ، إذا كنا نؤمن بنظرية الانعكاس بمعناها المادي الجدلي أو بمعانيها المختلفة ، مجمل مقومات الواقع الاجتماعي العربي والـواقع الحضـاري العربي بصفـة عامة . لذلك لا يمكن إطلاقاً فصل النقد في أدبنا العربي المعاصر عن مجمل التطورات والتنـاقضات والإشكـاليات الحضـارية العميقـة التي يعيشها المجتمـع العربي سـواء في صراعـه مع الخصم أو العـدو ، أو من خلال تفـاعله مـع التيـارات الفكـريـة أو مـع الحضارات الأخرى . وهذا ليس شيئاً جديداً أو شيئاً غريباً. فمنذ القـديم وحضارتنـا العربية الإسلامية تحاول أن تتفاعل بأشكال وصيغ مختلفة مع الحضـارات الإنسانيـة .

إلّا أنّ هـذه المرحلة تتميـز ربما بخصـوصيات محـددة فـرضهـا العـالم والتـطور العلمي والتكنولوجي ، وفرضها أيضاً التطور الفكري بمعانيـه وأشكاله المختلفة، وأعني الفكـر السياسي والاقتصادي والاجتماعي والتاريخي والأدبي إلى غير ذلك من أشكال الفكر .

صحيـح أنّ هناك أسئلة كثـيرة تثار في مجـال النقـد العربي، ومن خـلال علاقتـه بالعلوم الإنسانيـة المعاصرة ، صحيـح أنّ هناك تهمـاً كثيرة تـوجّه إلى نقـدنا العـربي مفادها أنّ هذا النقد فقد أصالته، أو أنّه يعيش ضرباً من استلاب أو نوعاً من التبعية للنقد الغربي أو للثقافة الغربية . وهناك من يقول ان النقد العربي أصبح نقداً شكليـاً وانه انساق مع التيارات البنيوية والشكلية أو الشكلانية في الثقافة العالمية المعاصرة .

مما لا شكّ فيه أنّ هذه الآراء التي تُطرح في الساحة الأدبية والتي تهـدف أحيانـاً إلى تقديم الحركة النقدية وإلى تطويرها نحو الأفضل ، وأحياناً أخرى إلى الطعن بهـا ، كل هذه الأسئلة أو التسـاؤلات إنّما تُـطرح في سياق تـاريخي محدد . ومن الـواضح أنّ طبيعة التفاعل الحضاري مع الثقافـات العالمية، وبخاصـةٍ مع الثقـافة الأوروبيـة ، من شـأنها أن تثير مثـل هذه التسـاؤلات إمّا بشكلهـا الإيجـابي أو بشكلهـا السلبي . فمن المعلوم أننا منذ بداية النهضة الحديثة احتككنا بالتراث الغربي إمّا عن طـريق مصر وإمّا عن طريق الشام ( سورية ولبنان ) أو فيما بعد من خلال أقطار المغرب العـربي . المهم أننـا دخلنا كـما يقال مـرحلة النهضة الحـديثة . والـدخول في مـرحلة النهضـة يتـطلب الانفتاح على الثقافة الغربية وثقافات أخرى .

الذي حدث ، وبحكم تنـوع أقطار الـوطن العربي من أقصـاه إلى أقصاه ، من مشرقـه إلى مغربـه ، بحكم تنوع دولـه وكيانـاته وثقـافته المحليـة ، وأحيانـاً لأسبـاب تـاريخية ، أنّ الثقـافة الأوروبيـة استطاعت أن تنفـذ إلى هذه الثقـافـات المرحليـة ، ان تتفاعل معها بعد أن كانت هي المؤثرة فيها ، وأحياناً أن تسيطر عليها ، أي أن تمارس عليها نوعاً من الغزو الفكري ، أو الغزو الثقافي والأدبي .

وكان من الطبيعي جداً ، وهذا واضـح ، أن يتأثـر النقد بهـذه التفاعـلات وأن ينـدرج في هذه الحـركة . إلّا أنّ الـذي حدث أنّ بعض النقـاد كانـوا واعين لـطبيعـة ووظيفـة هذه التفـاعلات فـالتزمـوا موقفـاً صارمـاً وبعضهم رجع للتراث وتمسـك بـه لمواجهة هذه التحديات الفكرية في حين تحصن نقاد آخرون بمناهج محـددة مثل المنهج المـادي الجدلي عـلى اعتبار أنّـه البديـل الوحيـد الذي يمكن أن يقف سـداً منيعاً أمـام

الأفكار والمناهج الغربية الغازية في حين نجد فريقاً ثالثاً حاول أن يتبنى هذه المناهج الغربية على اعتبار أنّها جزء من الثقافة المعاصرة وأنّه لا بدّ من الإفادة منها وتوظيفها من أجل تطوير النقد العربي المعاصر .

الوضع بالصورة التي حاولت أن أشخصها يبدو لي بالفعل معقداً وقابلاً لأن يُنعت بنعوت مختلفة ، إلى درجة أنّ بعض الناس أصبح يتحدث بالفعل عن أزمة نقد معاصر ، بمعنى أنّ هذا النقد فقد أصالته ومصداقيته ، وأنّه أصبح خاضعاً أو تابعاً للثقافة الغربية ، وانه لا يعدو أن يكون مجرّد أدوات منقولة أو مستوردة من الآخر ، أي من الغرب ، وأنّه لا يتلاءم أولاً مع تراثنا الثقافي ، مع واقعنا الاجتماعي ومع الأهداف التي نأمل في تحقيقها .

هل هناك أزمة فقط أم أنّ الأمر مجرّد مرحلة فرضها التطور ويمكن أن يتجاوزها النقد العربي لكي يؤسس نفسه على أسس جديدة ويفيد من معطيات الحضارة العالمية المعاصرة ؟ .

إذا اقتصرت على مثال واحد من المغرب العربي ، ومن النقد المغربي ، يمكن القول بأنّ النقاد هناك يعون كل الوعي هذه الإشكالية المعقدة ، إلّا أنّهم يحاولون في خضم الصراع والتفاعلات والتناقضات أن ينفتحوا على الثقافة الغربية باتّجاهاتها وتياراتها ومناهجها المختلفة ، وأن يحافظوا في ذات الوقت على الأصالة العربية الإسلامية . وإذا اقتصرت على ناقد واحد من نقادنا في المغرب الأقصى، وهو محمّد المفتاح ، ألاحظ أنّ هذا الناقد يمثل بالفعل هذا النموذج ، نموذج الناقد الذي يجمع بين التراث والمعاصرة ، بين الأصالة والمعاصرة . فهو متمكن من الثقافة العربية الإسلامية ويتقنها بجدارة ، استوعب أصولها وموادها ومناهجها ، ولكن هذا لم يمنعه من الإفادة بكيفية إيجابية وواعية من مناهج الغرب، وخاصة الاتّجاهات البنيوية ومنها السيميولوجية أو السيميوطيقا . وله كتب منشورة ومعروفة منها تحليل الخطاب الشعري، ومنها دراسات منشورة في مجلات عربية ومغربية تدلّ على أنّه بالفعل يزاوج بين هذين المصدرين الأساسيين بالنسبة لكل ناقد وهما الثقافة العربية والثقافة الغربية . وعندما نستعرض كتابات أخرى مماثلة سواء في تونس أو في مصر أو في العراق أو في مصر أو في سوريا ولبنان، نجد أنّ هناك كتابات أصيلة وجادّة تحاول أن تطور الحركة النقدية . وهذه الكتابات وحدها تفند الرأي القائل بأنّ النقد العربي

المعاصر يعيش أزمة . فهي تقدم دلائل ملموسة وعلمية على أنّ هـذا النقد في تـطور مستمر ، وأنّه بقدر ما ينفتح على الثقافة الغربية وعلى مناهجها ومدارسها ونظرياتها يصدر في تحليلاته عن تمكن واستيعاب لمعطيات التراث العربي .

هل هناك أزمة ؟ هل يعيش النقد العربي أزمة ؟ أم يعيش مرحلة تـطور مستمر ومطّـرد ؟ أنا شخصياً أميل إلى الرأي الأخير وأعتقد أنّ هذا النقد يمرّ بمرحلة تطور ، وان هـذه الكتابات التي أشرت إلى بعضها فقط تنمّ عن هـذا التـطور وتُعدّ مؤشّراً موضوعياً وإيجابياً على أنّ هـذا النقد يمكن أن يتـطور إلى أفضل وان يعطي عطاءات إيجابية تتجاوز هذه الكتابات التي ذكرتها . وتدلّ هذه الكتابات على أنّ الآفاق مـا تزال فسيحة وواسعة أمام اجتهادات النقاد والباحثين من أجل أن يعيدوا للنقد العربي نضارته ، ومن أجل أن يُسهم النقد العربي إسهاماً فاعلاً في حركة الثقافة العربية المعاصرة .

□ وما هو النقد ؟

ـ كما هو معروف فإنّ تحديد المفاهيم ، وأنا دائماً أهتم بالمفاهيم والمصطلحات ، كثيراً ما يكون مثار خلاف . فإذا أخذنا النقد بمعناه اللغوي القديم ، لا بدّ من القول بأنّه تمييز الجيد من الرديء والحكم على العمل الأدبي بعد مرحلتي التذوق والتحليل بالجودة أو الرداءة أو بمنزلةٍ بين المنزلتين ، إذا كان يقف في وسطها .

ولكن هـذا المفهوم ليس دائماً هو المفهوم الثابت للنقد . فكما قلت بحكم التطور الذي يحصل باستمرار في الذائقة الأدبية في العلوم والمناهج تغير مفهوم النقد ولم يعد ذلك المفهوم القديم الذي عُرف عند ابن سلام وعند ابن قتيبة أو قدامة بن جعفر من نقادنا العرب القدماء ، وإنّما أصبح النقد شيئاً آخر . وأعتقد أنّ مفهوم النقد يتحدد من خلال المرحلة التاريخية التي يظهر فيها مجموعة من النقاد ويرتبطون بمجموعة من المناهج العلمية ، أو بمنهج علمي معين .

إذن كل مرحلة تحاول أن تصوغ مفهومها الخاص للنقد في ضوء الإطار المعرفي العام الذي يظلل تلك المرحلة التاريخية أو الحضارية . لذلك عندما يقول نجيب محفوظ إنّ على الناقد أن يضيف جديداً إلى النص الإبداعي ، فهذا شيء معقول وطبيعي لأنّه يفهم النقد على أنّه معرفة ، إضافة جديدة أو صياغة جديدة أو إضاءة للنص المدروس . وبالفعل فإنّ كل المناهج التي تذرّع بها النقاد منذ القديم ، منذ القرن

الثاني أو الثالث للهجرة إلى الآن ، إنّما هي محاولات لفهم النصوص الإبداعية ، كلٌّ بحسب فهمه للنص بمنهج وللنص بإبداعه . في القديم أفاد النقد العربي من المنطق وعلم الأخلاق وعلوم اللغة، ومن التاريخ، والآن أصبح النقاد، وهذا شيء مشروع في نظري ، يفيدون من المناهج العلمية الحديثة ، سواء من اللسانيات أو من البنيوية، وحتى من العلوم البحتة كالطبيعيات والرياضيات إلى آخره .

لذلك هذا السؤال هو السؤال المحرف . كيف نحدد مفهوم النقد ، كيف نحدد النقد ؟ وهل بالإمكان الاتفاق على مفهوم محدد للنقد ، أم أنّ المفهوم سيظل مفتوحاً أمام الاجتهادات وأمام اختلافات وجهات النظر في تحديد هذا المفهوم ؟ لذلك فالذين يتبنون المناهج البنيوية ينطلقون من مفهوم محدد للنقد وهو أنّ الناقد يجب أن يكون موضوعياً ، أي أنّ الناقد ينبغي أن يكون مثل عالم الطبيعيات أو عالم الفيزياء أو الكيمياء الذي يتعامل بطريقة موضوعية مع مادة بحثه . فلا مجال هنا للانطباعية والذاتية والصلات الشخصية . فالنقد التأثري في نظر هؤلاء قد عفا عليه الزمن ويجب تجاوز هذه المرحلة التأثرية التي ظهرت في مرحلة تاريخية معينة . إذن هم يطالبون بالموضوعية في تعامل الناقد مع نصّه الإبداعي .

الذين ينظرون إلى العمل الأدبي نظرة أخرى لا يغفلون الجانب الذاتي وإنّما يطرحون مسألة التذوق ويعتبرون أنّ الناقد الذواقة ، أو المتذوق ، هو وحده القادر على استبطان العمل الإبداعي وعلى النفاذ إلى أعماق النص وفهم أسراره ومكوناته وعناصره . إذن سواء تعلق الأمر بالذاتية أو الموضوعية أو بالخلاف بينهما ، فإنّني أرى أنّ الخلاف سيظل خلافاً قائماً لسبب واحد وبسيط وهو أنّ طبيعة العمل الإبداعي بوصفه فناً ترتبط بهذه الطبيعة، وهي التي تثير هذا الخلاف . فالفن بحكم طبيعته سيظل دائماً مثار خلاف ما دام يتضمن هذا الجانب الذاتي، حتى ولو عمد النقاد والباحثون إلى دراسته دراسة موضوعية علمية بحتة تتوسل بمناهج لا دخل فيها للذاتية . ولكن هذه الطبيعة الخاصة والمميزة للعمل الأدبي تحديداً هي التي تؤدّي بنا ، حالياً ومستقبلاً ، إلى أن تختلف نظرتنا ومواقفنا إلى العمل الأدبي لأنّ الناقد ولأنّ المبدع لا يمكنهما أن ينسلخا عن الذاتية إبداعاً وقراءةً وتحليلاً لأنّ الإشكال كما قلت يعود إلى طبيعة العمل الأدبي وإلى تدخل عنصره الذاتي ولو بكيفية غير مباشرة وغير إرادية حتى من طرف الناقد. إذن فمهما توسل الناقد بأدوات منهجية موضوعية،

لا بدّ أن يتأثر بمجموعة من العوامل تجعله في النهاية منحازاً لموقف أو لرأي يصوغه أحياناً بطريقة موضوعية ، ولكنه يتضمن في كثير من الأحيان جانباً من الذاتية .

وأعتقد أنّ العطاء الإيجابي الذي أتت به المناهج البنيوية هو أنّها حاولت أن تقلل من الذاتية ، أو من العنصر الذاتي في الدراسة النقدية . وحاولت ، لا أقول أن تلغي ذات الباحث أو الناقد ، ولكن أن تقلل من هيمنة هذا العنصر وأن تفسح المجال أكثر للدراسة العلمية الموضوعية التي تنظر إلى النص الإبداعي بوصفه لغةً أو بوصفه معطى موضوعياً يجب التعامل معه على أنّه بالفعل شيء موضوعي لا دخل فيه لذات الشاعر أو المبدع ولا دخل فيه لذات القارىء أو ذات الناقد . ومع ذلك فإنّ هذه النظرة تبقى مجرد رأي واجتهاد وتبقى مثيرة للتساؤل نظراً للطبيعة الخاصة للعمل الإبداعي .

□ والحداثــــــــة ؟

ـ هذا مصطلح آخر تحول كما تعرفون إلى قضية طرحت مجموعة من الإشكالات الكبيرة. ويتوقف فهمنا للحداثة في رأيي على فهمنا لهذا المصطلح وعلى استيعابنا لدلالاته التاريخية والاجتماعية والحضارية العميقة . فالحداثة قد تكون حركة فكرية أو أدبية ، وقد تكون مجرّد « موضة » ، وقد تكون نزوة فرد من الأفراد ، وقد تكون غير ذلك .

أنا شخصياً أفهم الحداثة بمعناها البسيط على أنّها قبل كل شيء هي الأصالة. في نظري أنّ الشاعر الحديث هو الشاعر الأصيل،والأصيل بمعناه العميق الصافي النقي، بمعناه العبقري ، المتفرد ، المبتكر . إنّه شاعر جيد ومتفرد ومتوفر على موهبة وعلى إمكانيات وطاقات إبداعية يتفرد بها عن أقرانه ، عن جيله ، أو يتفرد بها في مرحلته التاريخية أو الأدبية . إنّه في نظري شاعر محدث بمعنى أنّه شاعر يلتقي مع تقاليد الشعر الراسخة العميقة الأصيلة ، ويفتح أبوابه للمستقبل . لذلك أنا لا ينبغي أن أغمط الشعراء الكبار حقهم في الحداثة ، فأي شاعر كبير في أيّة مرحلة من مراحل تاريخنا الأدبي هو شاعر محدث بهذا المعنى .

ويمكن أن تُفهم الحداثة ، كما أسلفت ، بمفاهيم مختلفة ، وان تُلصق بها معانٍ كثيرة تبعدها عن دلالتها الأصلية . إذن باختصار هناك الحداثة الحقيقية ، والحداثات الزائفة . والقارىء الذكي هو الذي يفرّق بين الشعر الحديث الأصيل المتميز ، وبين الشعر الذي يرفع لواء الحداثة ولا يملك من مقوماتها الحقيقية أي شيء .

والأمر يتعلق أيضاً بالصراع الاجتماعي . فكثيراً ما يلجأ بعض الشعراء إلى رفع الشعارات وإلى تبني أطروحات يعتقدون أنها تنتمي إلى مجال الحداثة ، أو يعتقدون أنّها تكسبهم صفة الحداثة ، في حين أنّ الأمر هو مجرد إعلان أو إشهاد وليس أمراً أصيلاً يتصل بالجذور الحقيقية للحداثة .

لقد كُتب الشيء الكثير في موضوع الحداثة، وأعتقد أنّها ترتبط كما هو الشأن بالنسبة للحركات الأدبية والفكرية بمرحلة تاريخية معينة . وفي النهاية تنتهي تلك المرحلة أو تصل إلى الأفول ، وإذ ذاك يتميز الخبيث من الطيب ، وتظهر النتائج الحقيقية ،ويعرف الناس من هو الشاعر المحدث الأصيل ، ومن هو الشاعر الزائف الذي ارتبط بالحداثة لسبب من الأسباب ، لسبب أيديولوجي أو فني أو لغير ذلك من الأسباب التي قد تكون محجوبة أو مستورة ولا يعرفها إلاّ ذوو الاختصاص . لذلك فأنا أميز بين المفهوم الحقيقي للحداثة وبين المفاهيم المختلفة التي يمكن أن تروّج للحداثة وليست من الحداثة في شيء .

**( القبس ٤/٩/١٩٨٩ )**

# مع أ . انطون المقدسي

□ كيف تنظر إلى المحاولات الشعرية المعاصرة عندنا ؟ ما هو مدى جدتها وجديتها ؟

ـ لقد قامت في الوطن العربي محاولات كثيرة لتجديد الشعر العربي، وهي في خطوطها الكبرى معروفة ومدروسة لحدّ ما. وعندنا الآن كتاب في وزارة الثقافة سننشره عن قريب حول المدارس الأولى لتجديد الشعر .

ومن المعلوم أنّ أشهر هذه المدارس قامت بين الحربين العالميتين وبعدهما مباشرة وهي مدرسة شوقي التي بقيت ضمن إطار الشعر التقليدي الكلاسيكي محاولة إدخال ما أمكن من التجديد في الصورة والمفردات ثم قامت في معارضتها مدرسة العقاد والمازني وزكي أبو شادي وغيرهم المعروفة باسم الديوان ، وقد تجمعت حول مجلة « أبولو » وحاولت أن تسير على نهج الشعر الإنكليزي المعاصر . وأشهرها وأبعدها . مدى المدرسة اللبنانية مع سعيد عقل والياس أبو شبكة وغيرهما من الشعراء المعروفين . أقول عنها إنّها أبعدها مدى بسبب عبقرية سعيد عقل والياس أبو شبكة المتميزة حقاً وكلاهما اكتشف لا صوراً وكلمات وحسب كما فعلت المدارس السابقة وإنّما جوانب من الوجود الإنساني صاغاها شعراً .

إلّا أنّها كلها بقيت ضمن إطار ما يمكن أن نسميه « الأدب » بالمعنى المتعارف عليه في القرن التاسع عشر الغربي، وبالمعنى الموروث عندنا عن القرن الثاني للهجرة حيث نحتت هذه الكلمة وعمت . ويبدو لي أنّ سعيد عقل الذي هو أكبر الشعراء المجددين لو بقي ( هذا ضمن حدود معلوماتي ) سائراً على الطريق التي شقها مع « رندلى » مثلاً ، وقد أضافت جديداً إلى « الرمزية » الفرنسية ، لكان قدم للأدب العربي خدمة فوق الخدمات الكثيرة التي قدمها . ولكنه عاد فيما يبدو لي إلى إطار

الشعر الكلاسيكي في القصائد التي قرأتها لـه في السنوات العشر الأخيرة مع أنّ هـذا الإطار مضى زمانه وانقضى .

وربما أنّ إبداع سعيد عقل في هذه السنوات تركز في المقطوعات المكتـوبة بـاللغة العامية « اللبنانية » على حدّ تعبيره أو الزحلاوية كما كان يريد .

**□ ما المقصود « باللغة الزحلاوية » التي أشرت إليها ؟**

ـ كان سعيد عقل بعيد الأربعينات يعتقد أن مـا نسميه هنـا « الأقطار العـربية » هـو أمم في طريقهـا إلى التكون وستحـل محل الأمـة العربيـة شأنها في ذلـك شأن أمم أوروبا الغربية التي حلت محل امبراطورية جرمانيا المقدسة . وهذه الأمم كانت كـل منها تشكـل وحدة لغـوية بلهجـات مختلفة ، فاللهجة التي سـادت بسبب من غزارة الإنتـاج الأدبي والفكري الذي طورها ، أصبحت ما نسميه نحن (الفصحى) وبقية اللهجات زالت من الوجود . وكان سعيد عقـل يعتقد إذ ذاك أن لبنـان في سباق مـع مصر التي عمّت لهجتهـا في البلاد العـربية بسبب السينـما والأغاني ، وعلى لبنـان أن يحقق نهضتـه ويسبق مصر . ومن جملة المشاريع التي كان يقترحها إذ ذاك إنشاء جامعة لبنانية وترجمة كبار الفلاسفة ومنهم أفلاطون إلى اللهجة اللبنانية التي يعتقد أنّها الأصح ، وهي لهجة زحلة . ولكنـه نسي أنّ اللهجة التي سـادت في دول الغرب أيـام النهضة وبعـدها هي لهجة العاصمة أي أنّ الأولوية كانت للسياسة ، والأدب يأتي في الدرجـة الثانيـة . ولا تظنن أنّ الجامعة اللبنانية الحالية هي التي كان يفكر بها سعيـد عقل ، إذ كان له مخـطط خاص فني حقاً ولكنه غير قابل للتحقيق . وقـد عرفت مؤخـراً أنّه بـدا بترجمـة بعض الآثار الفلسفية الكبيرة إلى اللغة اللبنانية وهو ينشرها في مجلة توزع على الخـاصة ولكن لا أدري بأية لهجة وضعت هذه الترجمات ، بلهجة زحلة أم بغيرها .

**□ في لبنان وفي تونس مطروحة قضية العامية ، وحتى قضية إحـلال العاميـة محل الفصحى كما قلت . ومؤخراً ميـز الشاعـر يوسف الخـال بين اللغـة الفصحى واللغة المحكيـة . وهذه مشكلة أدبيـة كبيرة يمكن أن تكـون موضـوع حـوار بـين المفكـرين والأدباء إذا ما طرحت على بساط البحث .**

ـ المشكلة مطروحة بدون شك ، ولكنها ما تزال حتى الآن موضوعاً سياسياً أكثر مما هي موضـوع أدبي لأنّها ارتبطت بـالفئات السيـاسية في لبنـان على الخصـوص وعند بعض الأدباء في تونس ممن كتبوا بالعامية التونسية ، ويبدو أنّ لهم كتابات جيدة شبيهة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لحدّ بعيد بالشعر الزجلي اللبناني ، والذي حرّض هذه المشكلة ولم يجرؤ أي من المفكرين حتى الآن على طرحها ، أي على صياغتها صياغة عقلية ، هو أدوات الإعلام الجماهيرية، أي التلفزيون والراديو، وأضيف إليهما المسرح والسينما . وأهل المغرب العربي على ما أعلم يؤثرون إخراج أفلامهم كل بلد بلهجته. ولقد شهدنا في دمشق مسرحيات وأفلاماً جزائرية كان من الصعب علينا أن نتابعها وأن نعيش معها .

الحل معروف وهو إيجاد فصحى تفيد من المفردات وربما بعض التعابير العامية لأنّ العامية لغة الحياة .

أمّا قضية الفرق بين المحكية والفصحى فأنا شخصياً لم اطّلع على نظريات الشاعر يوسف الخال وعلى كتاباته . وهذا مؤسف وقصور مني لأنّي أحترم الرجل رغم أنّي لا أشاطره اتّجاهاته الأيديولوجية وأرى فيه شاعراً أسهم مع غيره من الشعراء في تحديث الشعر العربي .

ولكن يبدو لي أنّ المسألة ليست مسألة محكية وفصحى وإنّما مسألة كلام وكتابة ، وهذه مشكلة كبيرة جداً مطروحة منذ أيام أفلاطون وما تزال موضوع نقاش . ويبدو أنّ الحداثة تتجه أكثر فأكثر نحو ترجيح الكتابة نهائياً على الكلام كما أشرت إلى ذلك .

**□ ماذا يقصد أنصار الحداثة بكلمة كتابة وما الفرق بين هذه المقولة ومقوله الأدب ؟**

ـ هذه النقطة هي عصب الموضوع في النقاش بين أنصار الحداثة وخصومهم . فالخصوم يقولون إنّ الكتابة هي تسجيل الكلام على الورق تسجيلاً يدخل عليه الموضوعية ويحفظه من الضياع وما شاكل من الخصائص . أمّا أنصار الحداثة فيعتقدون أنّ الفرق جذري لأنّ الأدب مرتبط عندهم بفلسفة التصور أو بتعبير أكثر تقنية « فلسفة المثول » أي ما هو ماثل أمامي. وهذا يعني أنّ هناك ازدواجاً بين الشعور والواقع . فالمثول ما هو ماثل في الشعور وهو غير الواقع . أمّا الكتابة فلا تحيل إلّا على ذاتها ، لا تحيل حتى على القارىء لأنّ القارىء بعد من أبعادها . ولهذا فإنّ أول سؤال يطرح مثلاً على فيليب سولير أو رولان بارت وديني روشي إلى آخره : ما معنى هذا الكلام . والجواب أنّ السؤال ذاته لا معنى له . يجب أن تعيش النص بحيث يعيش فيك فتصبح أنت بمثابة المبدع .

لأي درجـة هذا النمط الجـديـد ، فلنقـل من الأدب ، يمكن أن يعيش ويعم . هـذا السؤال لا جواب عنـه لا عندي ولا عنـدهم عـلى مـا أظن ، لأنّ الإبـداع الفني يبرهن عن ذاته بقدرته على العطاء .

لكن يبدو لي شخصياً إننا تجاه صورة جديدة للوجود تـرتسم معالمها اليوم، وقـد بدأت تظهر على الخصوص في الفنون التشكيلية من أوائل القرن التاسع عشر مع براك وبيكـاسـو إلى سلفـادور دالي وأنصـار المـذهب الـذي يسمى « الـلاصـوري » أو غـير المشخص من أمثال ديفيه وسواه . كما بدأت تظهر أيضاً في الموسيقى « اللاصـوتية » أو « الـلاحنية » وربمـا الموسيقى الألكـترونية . وهـذا مـا وضـع الفلسفـة في أزمـة حـادة ستستمر زمناً طويلاً على ما يبدو لي .

**□ هل لدينا في هذا الوطن فلسفة حتى نتحدث عن أزمة الفلسفة ؟**

ـ بدأت في القرون الماضية « الثالث والرابع والخامس للهجرة » محاولات لأقلمـة الفلسفة عندنا . ولكنها لم تنجح لأسباب لا مجـال لذكـرها . وحتى الآن لم تـظهر أيّـة محاولة جدية على الصعيد القـومي لتوفـير مناخ يـلائم ظهور محـاولات فلسفية يمكن أن تتحول في يوم من الأيام إلى فلسفة . هناك محاولات فردية وجزئية .

ومع ذلك يجب علينا أن نفهم الوضع العالمي بكل أبعاده الفكـرية والاقتصـادية والسياسية وغيرها لأنّه يرتكز علينا وإن كنا منفعلين أكثر مما نحن فاعلون، إذ إنّ الفهم هو أول الطريق إلى الفعل .

**□ هل لك أن تحدثنا عن أزمة الفلسفة بكلمة سريعة ؟**

ـ عندما نشأت الفلسفة كانت تزعم أنّها العلم الأول والكـلي : الأول بمعنى أنّها تؤسس كـافة العلوم ، والكـلي بمعنى أنّها تشمل كـافة أبعـاد الوجـود . فالفلسفـة هي بالدرجة الأولى المعقولية الكاملة .

ولكنها أمام التحول الجذري الذي طرأ على فهم الوجود والتعامل معه أصبحت عاجزة عن أن تقول هذه المعقولية . فأزمة الفلسفـة هي أزمة العقل، وهذا واضـح في حركة العلوم ، على الخصوص العلوم الإنسانية، إذ إنّ لكـل منها معلوليتـه الخاصـة ، والعلوم المعروفة بالدقيقة أو العلوم الطبيعية لم تعد تستنـد كما في السـابق إلى بداهات،

بل هي تقوم اليوم على مصادرات أو « مسلمات » كما يقال أيضاً ، تفترض أنّها بديهية وتنشأ محاكمتها انطلاقاً منها. وهذا موقع الأزمة على الضبط فيما يبدو لي .

وكلها ترتد إلى هذه النقطة الأساسية وهي أننا نجتاز الآن منعطفاً تاريخياً لا ندري ما ستكون نتيجته ، وإنّما نحن نحاول أن نتلمس طريقنا إليها .

**□ أرى أن نعود إلى الموضوع الذي كنت أردت أن نركز حديثنا عليه وهو موضوع الحداثة . والذي يقلقني هو أنّ عدداً من المنظرين يرون أنّه أصبح من الضروري لنا أن نعلّق التراث ونبني حداثتنا في الأفق الأوروبي كما فعلت مثلاً دول أميركا اللاتينية ، وهذا كلام خطير لأنّه يحرمنا من شخصيتنا التاريخية .**

ـ يجب ألا نعطي لهذا الكلام أكثر مما يستحق من قيمة ، يجب أن لا نعطيه طابعاً مأساوياً . فالتراث ليس شيئاً معروضاً أمامنا كالسلعة بوسعنا أن نأخذه أو نرميه جانباً ، بل هو فينا ، هو وجودنا التاريخي والاجتماعي .

لقد لاحظت مرة أنّ الذين يدافعون عن العبث واللامعقول يدافعون عنه بلغة هي بمنتهى المنطقية ، وهذا كاف لنقض أفكارهم . وكذلك الذين يدافعون عن اللغة العامية فهم يحبرون دفاعهم بلغة فصحى . والذي يتكلم العربية ويكتب بها ، ولو كتب أحدث الأمور وأكثرها غرابة ، يكتبها بلغة عربية عليها أن تتقيد بكافة قواعد اللغة . وهذا كاف للتدليل على أنّ التراث حاضر .

هناك تلاعب صبياني أحياناً بالعبارات يطيب للمراهقين أن يقوموا به . وهو يسقط لتوه .

الهام هو تجديد اللغة أو ( الفكر ) في هذا البلد الطيب بحيث تتمكن من أن تتسع لأبعاد الحضارة الحديثة التي تتكون اليوم . وهذه العملية سوف تتعثر زمناً طويلاً كي تستقيم . ثم إنّ الحداثة ليست كالتراث شيئاً جاهزاً لا نأخذ به ، بل هي حاضرنا وهي تكوننا وتتكون معنا . فطالما أننا نستخدم الآلات الحديثة المعروفة فلا يمكننا أن نبقى على تراث كان أهله يستخدمون وسائل قديمة .

ولكن لنلاحظ أنّ الكتابة أياً كانت ليست فقط في الوسائل التي يستخدمها الإنسان بل هي في المعاني الكبرى للوجود التي تؤديها هذه المعاني . وقد أشرت إلى

بعض منها ، وقد عرف أجدادنا كيف يجسدونها وهم يستخدمون وسائلهم القديمة، وعلينا نحن أيضاً أن نعرف كيف نجسدها بدورنا في الحضارة الحديثة .

**□ يبدو لي أنّ هناك محاكاة للمؤلفات الحديثة كما أنّ هناك محاكاة للمؤلفات القديمة . وهذه المحاكاة لحرفية الحداثة هي التي تقلقني .**

أنا معك . ولكن الحداثة بكافة أبعادها هبطت علينا بشكل مفاجىء ، هبطت بجيدها ورديئها، وأقصد بالرديء المجتمع الاستهلاكي، وأقصد أيضاً بعض التطرفات الواضحة في بعض كتابات الأدباء الفرنسيين على الخصوص .

ومن المعلوم أنّ الضعيف يظن أنّ كل ما هو من الموضة جدير بالتقليد .

ولكن يجب ألاّ ننسى أنّ الآثار الكبرى التي تعبر حقاً عن الحداثة قد جددت حساسية الإنسان في العالم،وأقصد بالحساسية نمط تعامل الإنسان مع الموجودات. ومن هذه المؤلفات الكبرى أظن أنّي أشرت إلى لوحات سلفادور دالي، ويمكن أن أضيف مسرح بيكيت ،والأمثلة كثيرة . وهذه الحساسية هي التي تنتقل إلينا اليوم تدريجياً ونصطنعها . ولكن كل لغة عندما تتجدد تبدأ اصطناعياً ثم تصبح طبيعة . وربما أنّ مجموعات محمود درويش الأخيرة توفر لنا بعض الدليل على ذلك . فموضوع محمود درويش لم يتغير من أول كلمة خطها إلى الآن، ألا وهو علاقة الفدائي بفلسطين. ومن يتأمل في الأسلوب الشعري الذي عالج به هذه العلاقة يدرك مدى التجدد في الحساسية العربية .

وأظن أنّ أدونيس كان له فضل السبق في هذا المضمار لأنّه قام بإجراء محاولة في شعرنا، إذ حاول تحديثه بشتى الوسائل وسار على دربه بقية الشعراء لا محاكاة له بل لأنّ طبيعة المرحلة فرضت ذاتها .

وسوف ترى بعد سنوات تأليفاً جديداً يجسد الحديث في القديم . وإذا صحّ ذلك ففيه خير دليل على أنّ العروبة ما تزال حية وقابلة للعطاء .

( الحوادث ١١/١/١٩٨٠ )

# مع د. بشير القمري

□ كيف تتعامل مع النصّ ؟

ـ لا أستطيع أن أقول إنّني تعاملت مع نصوص كثيرة . النصوص التي تعاملت معها هي بعض الروايات المغربية خاصة : تجربة مبارك ربيع وتجربة محمد برّادة وتجربة غلّاب . لا أستطيع أن أقول إنني تعاملت مع جميع النصوص . لقد تعاملت مع بعض الروايات المصرية أيضاً مثل روايات الغيطاني وصنع الله إبراهيم . وسبق لي أن قرأت عدداً لا بأس به من الروايات الشرقية : تجربة حنّا مينة، تجربة جبرا إبراهيم جبرا وتجربة حيدر حيدر ، هاني الراهب ، الشيء الذي يمكنني من الاطّلاع على مجموعة من النصوص المتغايرة سواء في المشرق أو في المغرب ، إلى جانب نصوص غربية تعود إلى مراحل ومحطات مختلفة مثل الأوروبي والروسي . من هذا المنظور أقول بأنّ أسئلتي في النقد ، أو المنهج الذي أحاول أن أستفيد منه ، أو على ضوئه أقوم بتحليل الخطاب الروائي ، هو منهج ينبع من طبيعة الأسئلة التي يمكن أن تثيرها النصوص المختلفة ،ومن طبيعة المنهج الذي يمكن أن يخدم استراتيجية الوصول إلى تحقيق الأجوبة المرحلية .

طبعاً تربيت على مجموعة من الخطابات النقدية التي سبقتني : كتابات برادة ، كتابات اليابوري ، كتابات المنيعي ، كتابات نقدية لمجموعة من النقاد المغاربة الذين سبقوني قليلاً ، وأغلبها كانت كتابات تنحو منحى النقد السوسيولوجي المادي الجدلي. لكن من حيث المرجعية، خاصة عند بعض ممثلي هذا الخطاب النقدي في مجال سوسيولوجية الأدب، خاصة عند بنّيس أو نجيب العرفي أو ادريس الناقوري في بعض كتبه ، لم يقنعني ولم أكن متحمساً له لأنّه لم يكن يرتكز على رؤية شمولية لخصوصية الأدب العربي ولخصوصية المنهج السوسيولوجي . إمّا أن هذا المنهج كان يطّبق بشكل حرفي ، عند غولدمان أو غير غولدمان ، أو انه يُختزل إلى مجرد علاقة ميكانيكية فجاء

السؤال الثاني الذي لم أكن فيه مجرداً عن مجموعة الذين مارسوا النقد، وأذكر من هؤلاء برادة نفسه أو سعيد يقطين ومجموعة من النقاد المغاربة الشباب الذين تتلمذوا على جيل سابق لهم ، وطرحوا مسألة اشتغال البنيات المختلفة داخل الخطاب الروائي ، الشيء الذي جعل هناك من حاول أن يبتكر منهجاً علائقياً أو ارتباطياً بين مجموعة من المناهج دفعة واحدة . محاولة تشغيل المفاهيم الإجرائية التي جاءت بها نظرية النص ، نظرية الشعرية ونظرية الأسلوبية ، إلى جانب التركيز على ما وصلت إليه بعض النتائج في علم السرد في المدرسة الفرنسية أو الاتّجاه السيميائي .

هناك من حاولوا أن يبتكروا منهجاً علائقياً متكاملاً بين عدة فرضيات مماثلة ، وهناك من يشتغل في قضايا جزئية .

□ **وبالنسبة لكم ؟**

- بالنسبة لي ، وبخاصة في بعض المقالات السابقة في دراستي التي هيأتها عن جمال الغيطاني ، حاولت أن أقوم بنوع من التوليف بين نظرية السرد في مقاربة النص الروائي، وحاولت أن أقحم مفهوم التناص المرجع على علاقة المجتمع والثقافة واللغة ، وفي مستوى لاحق استعملت مقترحات العلم التداولي في مجال اللسانيات، أي علاقة الخطاب مع المتلقي وعلاقة اللغة مع المجتمع .

في هذا المفهوم الأخير استندت فيه إلى نتائج اللسانيات البنيوية وفي نفس الوقت ما سُمي بتعدد الأصوات « بوليفوني » التي جاء بها النقد الروسي على يد باختين . أي اعتبار اللغة الأيديولوجية مستويات اللغات الممكنة داخل الأدب . النص الأدبي هو عبارة عن أيديولوجيا . لا بد أن يكون فيه رؤية ما للمجتمع . هذا بإيجاز أهم القضايا التي شغلتنا، لا أقول وحدي، لكن هو عبارة عن مناخ مشترك بيني وبين غيري على مستوى الجامعة وعلى مستوى الوسط الثقافي .

□ **في العالم العربي مناخ نقدي جديد هو مناخ البنيوية والألسنية ؛ وهناك نقد كثير لهذا النقد . .**

- قبل ذلك هناك اشكالية بسيطة هي هل يمكن القول بأنّ البنيوية جاءت كرد فعل للماركسية . هذا لم يحدث وأعتقد أن التحليل الماركسي للأدب ما زال مستمراً ولم يتوقف . البنيوية لن تكون عائقاً في طريق تنامي التفكير الماركسي في إطار الأدب، بدليل أنّ الدراسات المادية الجدلية ما زالت مستمرة .

الـذي يبدو أنّ المـاركسية أُخـذت بشكل حـرفي في ممارسـة النقد الأدبي . نحن نعلم أنّ ما سُمي بالماركسية في إطار النقد الأدبي لا تُعرف مصادره بشكـل كامـل حتى نصادر على الغائب أو على الشيء غـير المعلوم لأنّه حتى عنـدما نـراجع النقـد الماركسي نكتشف، بمعزل عمّا كتبه بيخانـوف ، ما جـاءت به الاقـتراحات المـاركسية . هي قليلة مثل نقد لينين لتولستوي ونقد غولدمان لمرحلة سابقة. هناك اتجاهات طورت الماركسية وربطتها بمناهج أخرى كالتحليل النفسي والتحليل السيميولوجي ، الشيء الذي يجعلنا نتحدث عن إمكانات تختلف في مقاربتها من وجهة النظر السيميولـوجي ، ليس فقط الماركسيّ. جانب آخر هو أنّ البنيوية تمنح أفقاً أوسع وأرحب لأنّها لا تقف عند حدود الميكانيزمات الأيديولوجية ، إنّها تبحث عن بُنى لصيقة بالأدب كالبُنى الانـتروبولـوجية والعقلانية والثقافية والأسطورية . وربما المشكل الـذي انتبه إليـه الفلاسفـة البنيويـون الغربيون عندما انتقدوا ميكانيكيـة العلوم الوضعيـة التي لم تصل إلى تحقيق نتـائج في دراسة الأدب، الشيء الذي يجعـل أن البنيويـة جـاءت كبـديـل أو كتـطويـر في بعض المحطات التي لم تنتبه إليها العلوم الوضعية السابقة .

إنّ مـا يُسمى بالبنيـوية حـالياً قـد جرى تجـاوزه في المغرب . البنيـوية أصبحت منفذاً للعبور إلى مناهج أخرى لو لم تأتِ البنيوية لما كـان من الممكن الوصـول إليها . البنيوية كانت محطة وليست محطة نهائية، والدليل على ذلك أنّ هناك انتقاداً ضمنياً غير معلن للبنيوية . لأنّ الذين يشتغلون حالياً بعلم السرد أو يشتغلون مثلاً بالسيميائيـات يستغلون النـماذج الواصفـة ويحاولـون أن يقومـوا بنوع من إعـادة إنتاج أسئلة جـديدة بصدد المجتمع والثقـافة والأدب . من هـذا المنظور نستـطيع القـول إنّ البنيويـة تفتح آفاقاً أيضاً أمام النقد العربي لأنّها توفّر مناخاً واسعـاً لاستعادة قيمـة العلوم الإنسانيـة السابقة التي لم يعرفها العالم العربي . من هذا نستطيع أن نصادر على الغائب لأنّه ظهر منهج سوسيولوجي في النقد العربي ، هـذا شيء سيكون فيـه نوع من المغـالطة . كـل هـذه المناهـج مازالت ذات قيمة ، لكن الـذي يبدو ، الـذي ينبغي أن يكون ، هـو دعوة إلى تعدّد المنـاهج ، ودعـوة إلى الاهتمام بـالجزئيـات لأنّ الجزء يمكن أن يؤدي إلى الكـل . لا يمكن أن نشيّد ثقـافة عـربية متكـاملة بمعزل عن ، أقـول الغرب ، بـل عن مناهج العلوم الإنسانية باعتبارها ثقافة إنسانية .

إنّ البنيوية تمنح لنا أفق إعادة إنتاج أسئلة بصدد التراث ، بصدد دراسة منـاطق من التفكير العربي التي تم تجـاهلها تحت سيـطرة نوع من السلفيـة في ممارسـة المناهـج

التقريبية لأنّ البنيوية لا تقف عند المناهج التقليدية ،بدليل أنّها تعايشت في الغـرب مع منـاهج فيلولـوجية ولغـوية ولسـانية . ولـو لم تكن هذه المنـاهج تقليـديـة لما ظهـرت البنيوية .

إذن البنيـوية في نـظري ، لكونها فلسفة أو رؤيا للعلم جـديـدة ، تستـطيـع إذا أحسن المرء استغلال بعض نتـائجها أن تنقلنـا إلى مناخ أرحب من حيث إعـادة قراءة الماضي الثقافي عـلى الشباب العـربي. هـذه القـراءة التي تمت بشكـل أفقي وليس بشكـل عمـودي . وربما الانتقـاد الأساسي الـذي وُجّه للبنيـوية في هـذا الاتجاه هـو أنّها لم تستـطع أن تصـل إلى اللاوعي ، واكتفت بـدراسة الأنسقـة اللغويـة والشكلية ولم تـرحل في كيـان التراث العربي بشكل عام . من هذا أستطيع القول إنّ بعض الدراسات المغـربية تهتم بهـذا الهدف أو هـذه الاستراتيجية، وعلى سبيـل ذلك مـا يفعله الدكتـور محمد مفتـاح لدراسة الأدب الكلاسيكي العربي ودراسة القصة ، ثم ما يقوم به عبد الفتـاح كيليطو من خلال كتابه عن المقامات التي درسها على ضوء مفهوم « لوكود » .

هذه بإيجاز بعض التصورات الممكنة بشكل عام عمّا تحققه البنيوية .

**□ ولكن البنيـوية تسـاوي بـين النصـوص الأدبيـة والنصـوص الجيـدة ، وهي شكلية . .**

ـ هناك حالياً منهج يهتم بالأدب الموازي . إذا نحن طبقنا منهج غولدمـان الذي يقول بأنّه ينبغي دراسة عيون الآثار ، النصوص الممثلة أو المركزية لثقافة سائدة معينة، للحكم على عصرها أو على انتمائها الاجتماعي والحضاري . أعتقد بأنّ هناك نسبية . لماذا ؟ لأننا باطلاعنا على بعض النقود العربية ( جمع نقد ) ، وهذا موجود في كتاب عن مناهج تاريخ الأدب ، نكتشف مثلاً أنّ النقد التاريخي عند العرب اهتمّ بنصوص مركزية وأهمل النصوص الموازية ، الشيء الذي منحنا نظرة عن بعض العصور غير متكاملة . في مجال الشعر عنـدما ندرس العصر العباسي لا نتجاوز أبا فراس والبحتري وأبا تمام . في النـثر ، نفس الشيء ، ندرس الجاحظ وننسى مثلاً أبا حيان التوحيدي وننسى نصوصاً أخرى . من هذا المنظور إذن ، تهتم البنيوية لا بالنصوص الـرديئة عـادة ، ولكن الاهتمام يـدعو إلى النصـوص الموازيـة لا النصوص التي تتطلب نظرة أعمق . من هذا الإطار يمكن القول إنّ البنيوية لا تهتم بالنصوص الرديئة . هناك نصوص لها قيمتها الجمالية التي ينبغي أن تكوّن تلك المسافة التي نقيمها في علاقتنا

مع النص . ذلك الحيّز الذي تمنحنا إيّاه البنيوية في عدم التعامل مع النص من منظور مسبق أو من منظور امتلاك مناعات مسبقة تتعلق بصاحب النص وبعصره وبانتمائه . البنيوية جاءت نقيضاً للمعرفة الخارجية للنص . أي محاولة اكتشاف البنيات الأساسية داخل النص وإشكالاتها وتعانقاتها فيما بينها قبل الانتقال إلى إيجاد العلاقة بينها وبين الخارج عنها . المشكلة أنّ البنيوية اهتمت بالنص ونفت ما قبل النص وما بعده . الآن هناك عودة إلى ما بعد النص ، إلى ما يسمى « المرجع » ، المرجع الذي جاء بشكل جنيني انطلاقاً من نظرية التناص التي قال بها البعض كما قالت به الثقافة العربية في إطار السرقات الأدبية . لكن عند الغرب عادوا عن طريق هذا المفهوم إلى الثقافات المختلفة من حيث ربط النص بالمجال العام لكل النصوص الأخرى التي كان النص يدور في فلكها . نريد مثلاً أن نتعامل مع « رسالة الغفران » يمكن أن ننسبها إلى جنس الشعر ، إلى شعر فلسفي ، لكنها في الوقت نفسه تقدم رؤيا للعالم من حيث ربط المعري مع منظومة المعتزلة ، مع صراع العلم والميتافيزيقا مع المتخيل العربي ، إلى آخره . بل إنّ رسالة الغفران قد تصبح من منظور علم السرد أدباً غرائبياً ، إلى آخره . . .

من هذا المنظور البنيوية تمنح هذه المسافة ، إنّها لا تتعامل مع النصوص بنوع من التوصيف المطلق الجاهز ، تحاول أن تخلق نوعاً من التعدد في الرؤيا ، نوعاً من اعتبار النصوص ذات بنيات مختلفة .

**□ وهل تعتقد أنّ المنهج المادي التاريخي في النقد قد جرى تجاوزه أيضاً ؟**

ـ كونه جرى تجاوزه أنا لا أمتلك الإجابة . فما زلت في بداية الطريق ومحمود العالم وعبد العظيم أنيس وسواهما من أساتذتنا . ولكن يبقى هناك سؤال : أليس من حقّنا أن نتساءل هل مارسوا بالفعل التحليل المادي الجدلي للأدب ، ما هي مرجعيتهم ؟ طبعاً ، وفي حدود علمي ، ما كتبه محمود العالم وعبد العظيم أنيس يعود إلى فترة قديمة نسبياً هي فترة الستينات .

بعد الستينات حدثت تطورات في المنهج السوسيولوجي في الغرب . ليس في بلادنا فقط . ما تمت ممارسته في حدود المنهج المادي الجدلي كان فقط تخريجاً أو مجرد أشياء كانت رهينة بالتغير السياسي الذي حدث في العالم العربي ، وانفتاح العالم العربي على الماركسية بشكل عام . الماركسية في النهاية هي منهج عمل وليس منهجاً نقدياً

حتى لا نضيّق عليها الخناق.، ولا يمكن أن تنمو كمنهج نقـدي فحسب ، يجب أن تكون منسجمة مع التطورات الحاصلة في المجتمع .

في الغرب ليس هناك منهج مادي جدلي . هناك الذي فعله غولدمان ، وما فعلت جاكلين هارت في قراءتها لرواية الان روب غرييه ، وما يقوم به هنري ميـتران في قراءتـه لأميل زولا ، هناك مجموعة من الدراسات الغربية على ضوئها يبدو أنّ هناك أشياء ظلت عاجزة عن تطوير العلاقة أو نظرة العلاقة في الأدب والمجتمع ، الشيء الذي يجعلنا نرى أنّ هذا المنهج لم يصل إلى نتائج أساسية ، أو لأنّه لم يُستعمل كمنهج متكامل ، بدليل أنّ الدراسات التي قـرأتها للنقـاد العرب مثـل طاهـر لبيب في كتابـه « سوسيـولوجيـة الغزل العربي » ومحمد بنيس في كتابه « الشعر العربي » لم تصـل إلى نتائـج . محمود أمـين العالم وعبـد العظيم أنيس ، حتى الـتراكم النقدي الـذي حقّقـاه غـير متكـامـل حتى يمكن أن نحكم عليه . إنّها مجرد اقتراحات وتـطويرات للمنهـج الأيديـولوجي الـذي كان طـرحه محمد مندور في الأربعينات .

في هذا المنظور لا يمكن أن نقول إنّ المنهج السوسيولـوجي أو المادي الجـدلي قد حقق تراكماً ، ولكنه يجـب العودة إليه فما زالت فيه فرضيات صالحة للتحليل .

**□ ما هو برأيكم السؤال المركزي عن الرواية العربية الآن ؟**

ـ السؤال المركزي في تصور الرواية العربية في نظري هو كيف نقرأ هذه الروايـة العربية ؟ وليس فقط الرواية العربية بل الأدب العربي كله . الـرواية تشكـل محطة من محطات التعبير الأدبي عند العرب . الرواية ليست وحدها هي التي ينبغي الاهتـمام بها إذا قورنت بالتراكم الحاصل في مجال الشعر . إنّ الرواية تمتلك حيزاً ضيقاً بدليـل أنّها لم تظهر إلاّ في فترة متأخـرة . هذا جـانب من الإشكال الـذي يمكن أن يُطرَح . كيف يمكن أن تُقرأ هذه الرواية ، وعلى ضوء أية أسئلة ؟ لأنّه لا يمكن أن تُدرس الروايـة أو تُنقد أو تُحلل بمعزل عن الأسئلة العامة التي يمكن أن يثيرها الأدب العـربي ، لكن هذا لا يمنع من إعادة طرح نفس السؤال الذي طُـرح في الثقافـة الغربيـة . مسألـة علاقـة الرواية بنشأة الطبقات وظهورها . هل ارتبـطت الروايـة العربيـة بالفعـل بنشأة الـطبقة البورجوازية كما حـدث في أوروبا ؟ إنّها نفس المقـولة التي طـرحها النقـد الغربي في ربط الرواية بصعود البورجوازية . نلاحظ أنّ هذا السؤال بدأ يتراجع . الذين قالوا بأنّ دون كيشوت هي أول خط في مجال الرواية وقد تمت مراجعة قولهم بدليل نـظرية بـاختين التي

تعود بالرواية من خلال نموذج تولستوي إلى جذور ما سمّاه بالرواية الإغريقية عند أبوليوس صاحب الجحش الذهبي أو العودة إلى ساتيريكو للشاعر بتروف الذي هو نص سردي فيه سخرية .

نفس الشيء يمكن أن ينطبق على الرواية العربية . الرواية العربية هناك من يقول إنّ أول نصل روائي عربي ظهر هو « زينب » لهيكل . إنّما يمكن أن نكتشف نصوصاً سردية حتى في القرن التاسع عشر لها صيغة رواية ، مثل « حديث عيسى بن هشام » للمويلحي ونصوص أخرى مجهولة تعود إلى ثقافات متعددة .

يمكن أن نجد للسَرد العربي جذوراً في الماضي ، بدليل أنّ ما نمارسه اليوم على مستوى حداثة الاشكال ، هناك الكثير من الكتّاب العرب يعودون للسرد التقليدي من أجل تطويره ، الغيطاني مثلاً أو القعيد أو سليم بركات .

من هذا المنظور نحن إزاء أسئلة متعددة في الرواية ، قضية النشأة ، قضية الأجناس ، قضية الأنواع القائمة فيها ، علاقة الرواية بالسيرة الذاتية . لذلك لا يمكن للرواية العربية أن تُدرس بمعزل عن قضايا الأدب العربي . لا يمكن أن تُدرس بمعزل عن الأسئلة الأساسية الأولى ، لأنّه يمكن أن نرتفع بسؤال الرواية إلى ما هو أشمل ، وهو دراسة السرد العربي . دراسة نماذج من السرد العربي التقليدي والقول بأنّ النصوص التقليدية العربية هي أيضاً تمتلك خصائص سردية ، الشيء الذي يجعل في الرواية العربية نوعاً من التأثر بالغرب من حيث الظهور ، لكن يمكن أن يُبحث في السرد عن صيرورة عربية لأنّ أدب الضحك وأدب السخرية الذي يقول به باختين في دراسته لجذور الرواية الغربية موجود عندنا الكثير منه في الأدب العربي : المقامات ، الأدب الغرائبي كما يوجد في عدة نصوص ، كالسِيَر الشعبية .

إذن لا بد من ممارسة منهج حفري ينقّب عن النصوص الميتة ويحاول أن يعود بها إلى الواجهة لكي يركّز عليها ويربط الواقع الذي تعرفه حالياً الرواية العربية بجذور السرد العربي . هذا أمر ضروري ما دام أنّ الغرب قد عاد وربط الرواية بالجذور الأولى . هذه الفكرة توجد عند باختين خاصة في كتابه عن شعرية دستويفسكي . وهو في كتابه الثاني نظرية الرواية يقول إنّ رواية دستويفسكي لا تُعتبر رواية بورجوازية ، بل إنّها تطوير ضمني للأدب الذي كان قد وصل إلى حالة من التطور في القرن الثاني للميلاد . وقد جئت بمثالي الجحش الذهبي لابوليوس

وساتيريكو لبيتروف . هـذا الأدب الذي أصبح راقياً تفسـخ إلى عدة أجنـاس أخرى قامت على أنقاضه .

نفس الشيء يمكن أن يُـطرح بالنسبـة للرواية العـربية . هي ليست فقط نتيجـة علاقة مثاقفة مع الغرب ، بدليل أننا إذا فعلنا ذلك سنسقط في نوع من الميكـانيكية . الرواية العربية ليست فقط تعبيراً عن البورجوازية ، هذا سؤال يمكن أن يكون متعدداً أيضاً ، لكن هناك نصوص مثل « حـديث عيسى بن هشام » لا أربـطه بروايـات الشطار عند الغرب ، ولكن يمكن أن أربطه بالسرد العربي القديم .

هنـاك نصوص حـديثة يمكن أن تُـدرس على ضـوء مفهوم الـرواية الحـديثـة في الغرب ، وهناك نصوص تفرض على الناقد العربي أن يعود بالسرد إلى الجـذور ويربط الماضي بالحاضر .

**□ هناك من يعتبر أنّ الرواية هي في المدينة وتعقيدات الحياة الاجتماعية فيها ؟**

- إذا نحن أخذنا المقولة الغـربية وطبقنـاها يمكن أن نصـل إلى مثل هذا القول، بـدليل أنّ الـرواية لم تـظهر إلاّ بعـد أن تركـزت البورجـوازية . ولكن بـالنسبة للعـرب ربما كـان أحـد النصـوص الأولى التي ظهـرت في الأدب العـربي روايــة ريفيـة هي « زينب » . الـرواية التي يمكن أن نقـول إنّها مدينيـة هي الروايـة التجريبيـة التي ظهرت في العـالم العربي : الرواية النفسية ، السيرة الذاتية ، الرواية السياسيـة « كالسفينـة » أو « شرق المتـوسط » التي تطرح قضـايا تتعلق بـوضعية المنـطقة ، بـالعلاقـة القائمـة في المجتمع الحديث إلى آخره . هذه المشكلة لم تطرحها الرواية . عندما نأخذ الرواية العربيـة بعد الستينات ، والنماذج التي قرأناها ، يمكن القول إنّ هذا المشكل كان قد طـرحه الشعـر العربي ، عند حجازي ، عند البياتي ، عند السياب . مسألة الإشارة إلى تعقّد العلاقة الاجتماعية ، هذه لم تأت بهـا الروايـة . عندمـا أقرأ حيـدر حيدر وأكتشف نمط اللغـة الأيديولوجية في نقد المجتمع والفرد العربي وفشله نتيجة تراكم عقـد نفسية متـوارثة في السلطة ، في الدين ، إلى آخره ، هـذه الأشياء ربمـا هي مفتعلة في صياغـة الواقـع ، لذلك تـظل بعض النصوص أقـرب إلى تصور الكيـان والكينونـة والوجـود العربي من نصوص أخرى . هنالك نصوص تفتعل اللحظة الرؤيـوية . أي أنّـه يمكن أن تتحوّل الرواية إلى بيان سياسي ، لكن النصوص الأصيلة هي التي تقدم لك نوعاً من الرسوم النـاطقة عن تحـولات المجتمع . هـذا وارد عند نجيب محفـوظ ، وارد عند حنـا مينـة

حالياً ، وارد عند كتاب عرب آخرين . لكن هـذا لا ينفي القيمة الجمالية للنصـوص اللاحقة التي تحاول أن تنفي العلاقة وتقيم كتابة جديدة ،وهذا نابع من طبيعة الحداثـة في العالم العربي والمراهنة على التغيير. لكن هذا لا يمنع من أنّ لنا الحق في أن نكتب. لنا حق الكتابة من موقع معين ، وأن ننتسب إلى وعي إنسـاني بهذه الكتـابة هـو الذي يمكن أن يضمن للرواية العربية عالميتها .

**□ عند قراءتنا للنص بنيّة نقده ، هل ينبغي الاكتفاء به كمـرجع أول وأخـير ، أم أنّه لا مناص من الاستعانة بمصادر أخرى ؟**

أنا أعتبر أنّ النص هو البنية الأساسية في التحليل ، بعد ذلك إذا وجدت داخل النص بعض المظاهر التي قد تربطني بما هو خارج النص قد أعود إلى مرجعية أخرى ، قد أستفيد من مقاربات سوسيولوجية وفلسفية إلى آخره . هذا حدث لي عندما حللت رواية « كتاب التجليات » للغيطاني في أجزائه الثلاثة ،فعندما وقفت على مستوى اللغة الأيديولـوجية ربـطتها بلغـة المتصوفـة عند العـرب ، تشغيل العـالم في الروايـة ربطتـه بالأحداث السياسية التي عـرفها العـالم العربي ،خاصة التجليـات على مستـوى متابعـة شخصية جمال عبد الناصر كممثل للناصرية وكاستمـرار لمنظومـة مذهبيـة على غـرار ما حدث لبعض الفِرق في العصور السابقة . بحثت عن الجزئيات المختلفة للغـة الأدبية في التجليات لأربطها بلغة المتصوفة والعلماء ومستوى التقديس . هذه المظاهر أخرجتني من بنية الخطاب الروائي إلى بنيات مختلفة ، رمزيـة واجتماعيـة وغير ذلـك . ولكن يبقى النص أو الطرح البنيوي الوثيقة المركزية ، لكن إذا كان هناك سؤال مركزي يتعلق بربط النص بعلاقة أخرى فإنّ البنيوية تُتجاوَز حينئذٍ من تلقاء ذاتها .

( القبس ١٠/٤/١٩٨٩ )

## مع د . توفيـق بكـار

□ يقولون إنّك كاتب وناقد مقلّ . .

ـ لقد كتبت كثيراً ، وأكثر ممّا يتصور الناس ، وخاصة في قضايا الأدب وقضايا الفنون التشكيلية والرسم ، وترجمت إلى اللغة الفرنسية . والأدب العربي ، ليس صحيحاً أنني درّست في الجامعة فقط . كتبت مقالات كثيرة وتحليلات كثيرة . هناك مداخلات ومقدّمات للكثير من النصوص . إنّما جمع كل ذلك بالنسبة لي هو قضية . ينبغي أن أجمع هذه وأرتبها . وفي كتاب بالفرنسية « مختارات من الأدب التونسي » لي مقدمة طويلة مشهورة ، وهناك نماذج عدة ترجمتها أو تعاونّا على ترجمتها ، وكتابات في الفن التشكيلي عن رسّام كبير تونسي ، وعن رسّام تونسي آخر هو حاتم المكي ، وعن رسّام جزائري هو القريشي . القريشي هذا وضع لوحات من نوع خاص لقصائد من محمود درويش وقصائد أخرى خططها الخطّاطون من مصر والعراق ، ووضع لها النص الفرنسي الصديق الزميل عبد الكبير الخطيبي ، ووضعت أنا النص العربي . وكتبت عن محمود المسعدي وعن كتّاب تونسيين آخرين كتبوا باللغتين العربية والفرنسية عن محمود درويش بالفرنسية في ملتقى ستراسبور في السنة الماضية .

وهذا كله منشور في مجلات شتّى : في « الكرمل »، في « الآفاق » المغربية ، في «الحياة الثقافية» التونسية ، في« فصول» المصرية ، في«المعرفة» السورية إلى غيرذلك .

ثم هناك سوء اطلاع . أهل المشرق لا يطالعون لأهل المغرب . .

□ المغاربة يقولون دائماً ذلك . يقولون ان المشرق يتعالى على المغرب .

ـ القضية ليست قضية تعالٍ ، القضية قضية سوء معرفة . في واقع الحال الإخوة المشرقيون يجهلون أحياناً كثيرة المغرب ، ولذلك لا بدّ من مجهود كبير لتصحيح معرفتهم بنا . لا بدّ أن يكون ثمة اطّلاع على نتاج أهل المغرب . وإن كان لمثل هذه

اللقاءات الثقافية العربية ، هنا أو هناك ، من فضل ، فإنّما هو في ما تتيحه من فرصة التعارف والتبادل بين الأدباء العرب . في الواقع المعرفة قليلة ، نحن نستورد كثيراً من الكتب الشرقية ، وندرّسها ، ونعرّف بها في الكليات ، ونعرّف بها في المحافل والأندية الثقافية . ولكن ليس ثمة تعامل بالمثل من قبل المشارقة . إخواننا الأدباء المشارقة يفدون علينا في تونس ، هم مطّلعون ، لكن جمهور القرّاء المشارقة لا يكادون يعلمون شيئاً ، وحتى إن سمعوا بالأسماء لا يعرفون حقيقتها . وهذا برهان حقيقي يرجع ربما إلى اعتقاد المشرقيين أنّ القلب هو الشرق ونحن الأطراف في المغرب . هذه النظرة ينبغي أن تُصحَّح لأنّ فيها الكثير من الخطأ . طبعاً للمشرق تراثه الثقافي والحضاري العظيم وهذا من حسن حظ العالم العربي أن تتكامل أجزاؤه كلها في تنمية ثقافتنا والنهوض بأدبنا والخروج من حالة التخلّف في سائر المجالات .

**□هو جهل أكثر مما هو تجاهل . علينا أن نبحث عن أسباب هذا الانفصال المصطنع بين المشرق والمغرب . ثمة انفصال قسري حصل ، لا شك أنّ الاستعمار أحد المسؤولين الرئيسيين عنه . . ولكن ألا تلاحظ معي أنّ هناك نوعاً من تخصص في النتاج الثقافي لكل من المشرق والمغرب ؟ألاحظ أنّ الإبداع المشرقي انصبّ أساساً على حياة الوجدان كالشعر ، إذ أبدع فيه المشارقة إبداعاً عظيماً ، في حين أنّ الإبداع المغربي ، قديمه وحديثه ، انصبّ على حياة العقل ، فهو يتمثل في نتاج الفقه والنقد والفلسفة والتصوف . . كأنّ هناك ما يشبه الناموس .**

ـ هذه ملاحظة سيقت لنا في مهرجان الشابي منذ نحو خمس سنوات ،وقد قالها صديق لنا من كبار الأدباء العرب هو الأستاذ خليفة التليسي . لقد لاحظ على أهل تونس على الأقل أنهم أبرع في النقد ( كابن رشيق ) ، في التحاليل الاجتماعية ، في التفكير ، منهم في الشعر ، في مستواه الراقي . ثم يتساءل : هل ثمة شيء من شأنه أن يكشف عن ثوابت ؟ عندنا الآن جيل صاعد ممن يباشر الشعر لم يبلغ بعد مرتبة كبار الشعراء العرب ، وليس كل ما أنتجه كبار الشعراء العرب بالبديع . تسمع كثيراً من قصائد المناسبات فلا تجد فيها شعراً إلاّ بعض الومضات القليلة . ويعجب المرء أن لا يزال هذا النوع من الشعر مستمراً وهو ليس من الشعر في شيء . هي سنة رديئة عندنا . نطلق اللسان ونطلق الكلام على عواهنه ونغرق في المبالغات دون إبداع حقيقي .

في المغرب العربي كله ، بما في ذلك الجزائر ، جيل جديد يبشّر بالخير . ثمة

بوادر نهضة شعرية ،ولا نتحدث عن الفنون الأخرى. وثمة ربما لحن آخر غير اللحن المشرقي والألحان المشرقية الطاغية التي ربما تفاجئنا مفاجأة سارة بعد سنوات إذا استمر هذا الشباب الشاعر على الدأب والعمل من أجل الإبداع . لأنّ الإبداع الحقيقي عسر وليس يسراً ،ويتطلب عناداً ومداومة ومواظبة، ويتطلب أيضاً اطّلاعاً واسعاً على حركة الشعر في العالم العربي وفي العالم كله .

قلت ثمة ربما لحن أو ألحان مغربية جديدة ليست منسجمة مع ما نسمعه من أدونيس أو من محمود درويش ولا مع ما كنا نسمعه من البياتي أو من صلاح عبد الصبور أو من غيرهم جميعاً . ثمة ألحان خاصة هي الآن في حالة اختبار ، في حالة تكوّن . ثمة شعر ، وعلامات سارة ، ولكننا ننتظر الحصاد .

**□ ولكن استقراء الماضي والحاضر وصولاً إلى يومنا هذا يدل على أنّ المغرب لم ينتج شاعراً عظيماً كالمتنبي أو المعرّي أو أبي تمام ، وإنّما أنتج شعراء من الصنف العادي، وفي هذا القرن لم يكن الشاعر المغربي أو المغاربي في مستوى الشاعر المشرقي أيضاً . كأنّ هناك ناموساً . .**

ـ ليس هناك قانون جغرافي واجتماعي ، لكن كان عندنا كثير من الشعراء . شعراء يتعاطون الشعر حسبما كان يجري في عموم الساحة المشرقية . الشاعر الملتزم في الوطنية ، في الاجتماعيات ، في الأخلاقيات . كان لنا نصيب في النهضة ، ولكن دون تمييز . صحيح ثمة شيء فريد يختص فيه المغرب . في تونس كان هناك الشابي . صحيح أنّ الشابي كان متأثراً بالأدب الشرقي ، ولكن أيضاً كان له تربة نشأ فيها ، أو تربة أدبية . وكان حوله جماعة من أصدقائه كالقصاص ومحمد بشموش ، جماعة كانت تعمل بنوع من التآلف ، وبرز الشابي . والآن الجامعة التونسية منذ نحو ربع قرن قد أعادت النظر في أسس التكوين الأدبي وفتحت للشباب باب الفهم المتجدد في الشعر عامة ، والشعر العربي القديم خاصة ، والشعر العربي الحديث المشرقي على الأخص ، دراسات أكثر مما يُظن . الجامعة التونسية ، كلية الآداب ، تغطّي كل هذه الميادين المتكاملة . وثمة شباب نشأ على هذا الفهم الجديد المغذّى بعقلية متطورة جداً ، عريقة وعارفة بالسنن الثقافية العميقة التي هي سنن الشعر العربي ،ولكنها تتناوله بروح عصرية جديدة ،ومن شأن هذا النوع من التعليم أن يهيء المواهب الشعرية الجديدة للإبداع وإنتاج أضْرُب من الشعر قد تتميز عما هو معروف في الشرق . وهذا ما يلوح

لي في الأفق القريب العاجل . وثم قسم من الشباب ما يزال يجترّ أنماط الشعر الحديث كما نشأت في المشرق، وهذه قضية عندنا في تونس حساسة بصفة خاصة لأنّ ما ينشأ في الشرق أقرب إلى المغرب من الشرق ، لا أقرب إليها جغرافياً بل أقرب إليها حساسية لاتصالات أوثق .

وبصراحة لا أتصور لهذا الشباب الشاعر الطالع من مستقبل إلاّ بقدر ما يتخلص من حكاية المشارقة من ناحية التقليد ،وهذه ظاهرة طبيعية . التقليد ينبغي أن يُنبذ لأنّه يسدّ طريق الإبداع . في البداية ، لكل تلميذ أن يتشبّه بالأستاذ . ثم يهضم التجربة هضماً عميقاً فلا يردد هذا الأستاذ في نظراته وعباراته وفي مواضيعه ، كما هو شائع عند قسم من الشعراء الشبّان . وهناك قسم آخر متجه اتّجاهاً جديداً يحفظ منجم الشعر في الأعماق وربما هو الذي نتوقع منه أن ينتج هذا الشيء الطريف . قد يكون هذا .

**□ وهل تتصور أنّ النفوذ الثقافي المشرقي ما يزال قوياً إلى هذه الدرجة بحيث أنّ شباباً مغربياً ما زال متأثراً بإنتاج أدباء وشعراء المشرق ؟ أحب أن أسمع منكم رأياً في هذا الإنتاج المشرقي الذي يلحّ أحياناً كثيرة على الحداثة . .**

ـ ينبغي أن نفرّق بين شيئين: بين الشاعر المبدع وذاك أتعامل معه بصفته شاعراً . أقرأ نصوصه ، وأحكم عليه من خلال نصوصه ومن خلال ما يقول . ثم صاحب المذهب ، المنظّر الذي ينظّر ، وله فكرٌ ما، لا في شعره فقط ، بل في الشعر عامة وفي سواه .

ينبغي أن نفرّق بين المستويين بين مستوى النص الإبداعي ومستوى النص الفكري السياسي الذي تشوبه شائبة معارف لها مساس بالأدب ولكن ليست أدباً خالصاً .

مفهوم الحداثة ، نحن في تونس ، وهذا موقف جوهري ، أساتذة اللغة والأدب في كلية الآداب ، كلنا من ذوي اللسانين ، لغتنا الطبيعية هي العربية ثم نعرف إلى ذلك لغة أخرى هي في الغالب الفرنسية ، ونعرفها معرفة عميقة . ليست معرفة سطحية . شخص مثلي ومن هو من أندادي وزملائي كنا نتقن الفرنسية منذ السنة الأولى للتعليم إلى آخر سنة من الدراسة ولنا صلة بالغرب ، عبر فرنسا ، وثيقة جداً . السفر سهل لقرب المسافة نسبياً ، ونعرف المجتمع الفرنسي معرفة متعمقة .

أنا زوجتي فرنسية . ونعرف ما الحداثة الغربية ، نعرف أصولها التاريخية وأشكالها ، نعرف قضاياها ، نعرف أنماط فكرها بما في ذلك الأدب . ولكننا متشبثون مع ذلك بما نعتبره هوية ثقافية حضارية بمفهوم متطور لا بمفهوم متحجر لأنّ قضية الحداثة والأصالة كلمة حق يراد بها باطل .

نحن حريصون على أن نفهم الحداثة فهماً أصولياً أولاً بمعنى أننا عرب وينبغي أن نتطور حتى نصبح من أهل هذا العصر ، وحتى نكون مع غيرنا من الشعوب بنفس الدرجة من الفعالية في شتى المجالات . لكي نكون منتجين للحضارة ، لمعطيات الحضارة المادية، لقيم الحضارة الفكرية، لقيم الحضارة الفنية، لقيم الحضارة الأدبية .

إذن ثمة هذا الحرص الشديد على أن نتقدم ، لكن نتقدم إلى العصر مع تراثنا ، مع خصائصنا . هذه حداثتنا ، وحداثتنا علمياً هي أن نصنعها لا أن تكون مصنوعة . إنّها ليست محاكاة للغرب ، فللغرب طرائقه وتقاليده وعاداته وأخطاؤه . يمكن أن نتفق مع الغرب ، بل ينبغي أن نستفيد من التجارب الغربية . عملية التفاعل هذه عملية عميقة وليست بالسطحية ، وإذا طرأت موضة من موضات الغرب لا نقلدها ونسايرها ونطبّل ونزمّر . ثم إنّ الغرب يتجاوز هذه الموضة إلى موضة أخرى ، ونحن وراءه نهرول ونحاكي ولا نبدع . فالإبداع الأدبي لا يكون إلّا مع تأصّل عميق في الذات وفي الهوية ، لا يمكن أن يأتي الإبداع من خارج ثقافتنا أبداً ، وربما ننشىء نصوصاً كالمرآة الباهتة تعكس صوراً آتية من غير ديارنا . ونحن حريصون إذن على هذا الخطّ ، خطّ الهوية . ينبغي أن ننتج إنتاجاً عصرياً ، ولكنه إنتاج عربي ، فيه نوع من الحساسية ، فيه نوع من التصورات، ضروب من الخيال ، حتى نبدع شيئاً ليس للغرب ، وإن كان في مستوى نتاجه .

**□ بعض الذين يرفعون شعار الحداثة وضعوها كنقيض للتراث أو كبديل له ، فبدت كما لو أنّها عمل كيدي مقصود . الحداثة بنظرنا هي ما تضيفه للتراث وما تؤسس عليه . .**

ـ طبعاً. لكن التراث تختلف فيه الأذهان . لا بدّ من إعادة النظر فيه . فيه عيون ، فيه أمهات نصوص ، فيه تجارب فنية أدبية فكرية عظيمة . ينبغي أن نعرف كيف نحيي تلك النصوص ، كيف نقرأها قراءة محيية ، نجعلها قوى فعالة في حاضرنا ، في واقعنا . ثمة سوء فهم حتى في التراث . أنا أختلف مع السلفيين في هذا

الموضوع ، وليس هذا من باب المفارقة . إنّ أكثر الحداثويين متفقون مع السلفيين من حيث لا يشعرون لأنّ نظرتهم إلى التراث لا تبعد كثيراً عن نظرة السلفيين . هم لا يرون في القصيد العربي القديم إلّا المظهر الخارجي . هو قصيد عمودي ، والقصيد ينقسم إلى شطرين متساويين ، وثمة بحور رسمية معروفة لها أقيسة معروفة ، ثم قافية واحدة . . . إنّما هذا هو شكل خارجي . ليست شاعرية القصيدة العربية القديمة عند كبار الشعراء بهذه الأشكال السطحية الذاتية . الشاعر العربي يخلق خلقاً داخل هذا الإطار ولكلٍ نظرتُه ، ولكلٍ صوتُه ، ولكلٍ طرافتُه ، والإطار يكاد يكون واحداً . هي قيود مفروضة وثمة حرية داخل القيود . هذه الحرية هي الإبداع . أنا حين أسمع الحديث عن الإيقاع في ندوة من ندوات النقد أو الشعر أعجب كثيراً لبعض التصريحات التي تدلّ على أنّ الدراسات لخصائص الشعر العربي القديم لا تزال في بدايتها . لم نستوفِ دروس الشعر ، لم نستخلص التجربة عبر القرون قبل أن ننفيها . أنا من أنصار الجديد على شرط أن يكون الجديد من الشعر الحرّ وشعر التفعيلة ، أن يكون أولاً شعراً . التسمية وحدها : « هذا شعر حديث » ليست كافية لشعرية هذا الشعر المزعوم . ينبغي أن أتبين أين الشعر فيه . تحررت من القافية ، تحررت من الأوزان الخليلية ، تحررت من التفعيلة ، وتلعب بالتفعيلة متى تشاء ، وتمزج ما شئت . العصر له إيقاعه الجديد ، لا بدّ من البحث عن الإيقاع . لكن أحياناً لا تجد لا إيقاعاً ولا نظماً ولا حتى طرافة . ثم تراكيب أصبحت كالجُمَل الجاهزة تجدها في كل القصائد الحديثة . عن الأسطورة وعن القناع والحلّاج وما إلى ذلك . هذا لا يدلّ على طرافة . ينبغي إذا قرأنا قصيدة من الجديد أن نجد فيها قدراً من الشعر ، قدراً من الموسيقى والإيقاع . لأنّه بدون موسيقى يصبح الشعر أقرب إلى النثر وإلى النثر الفاشل البارد الذي ليس فيه ولو مقدار أدنى من الإبداع .

ثم ظاهرة أخرى نجدها في الشعر الحديث هي الظاهرة التي أنعتها بنوع من الانغلاق بمعنى الغموض ، كأنّما الشاعر دائماً مخدّر يهوم في أجواء أشبه بالحلم ، وتقرأه وتعيد قراءته وليس ثمة في ما تقرأ بعض المعاني المتعمقة ، هذا الشيء الذي يمكن أن يوحي إليك ببلوغ القصد . وهذا النمط قد طغى على الأجيال الصاعدة في المشرق مع الشعراء ، وأسمع وأقرأ ما ينسجون وهي ظاهرة مخيفة . هل أفضى الحال بالعرب إلى فقدان مقدار من العقل المدبر لحكمة القصيدة ، أم هو انسياق مع نوع من الأوهام ؟ وتتردد في قوالب من اللفظ أحياناً قد تكون واحدة كالمعجم . يمكن

إحصاء عدد من الكلمات التي هي قاموس الشعر الحديث . عدد من التراكيب المكررة المعادة من قصيد إلى قصيد . ونشأت هذه الظاهرة المخيفة التي تجعلني أشك هل العربي كان مخدراً . لست أدري أين هو . التهويم ، إلّا بعض قصائد هامة طبعاً لبعض كبار الشعراء . وإذا تركنا المناسبات والخطابة أو التملق . نواة ينبغي التأمل فيها تأمّلاً جدياً لتجربة ما يُسمّى بالحديث . لأنّ نصيب الإبداع فيها حينما يتحقق يكون كسباً فلا بدّ من تمثّل هذا الكسب ولا بدّ من تثمينه ، ولا بد من تخليصه من الشوائب التي تبدو كأنّها هي الحداثة وليست من الحداثة في شيء . تبدو كأنّها الشعر كما ينبغي أن يكون اليوم وليست من الشعر في شيء .

هذه عملية كبرى. انهم يسلطون مناهج ببراعة وبعلم وبمعرفة يقدرها المرء لهم، ولكن حينما يستشهدون تجد أنّ هذه الشواهد أبعد ما تكون عن الشعر. ويبدو كأنّ المناهج الحديثة للتحليل مجعولة لتكريس أنواع بمنتهى الرداءة من الشعر ، أخطاء لغوية فاضحة ، يخلط بين « الفوق » و« على » فوق الماء بمعنى أنّه يقف في مكان يشرف عليه ، و« على الماء » . . وثمّ فرق بين « فوق » و« على » . . هم لا يعرفون العربية ودقائق الحروف والكلمات .

**□ أكثر ما نفتقده في الساحة الأدبية العربية هو « المعلم » أو « التعليم » السويّ السليم الذي ينبغي أن يتصدى لتنظير فاسد يملأ السوق ومنه تنظير يتصل « بالتجاوز » . لقد خضع كثير من الأدباء والشعراء لمفهوم فاسد عن التجاوز بموجبه ينبغي أن تكون قصيدة الشاعر هذا الصباح مختلفة عن قصيدته البارحة . .**

ـ هذا مستحيل . هذا مستحيل . المبدع لا يجاوز نفسه إلّا بعد أن يستوعب التجربة . هذا الشاعر لا تجربة صحيحة عنده ، إنّه كالفراش يتنقل . كبار الشعراء في الغرب يختارون نهجاً خاصّاً ويذهبون فيه إلى أقصى حدّ ، وحينما يستنفدون مادة التجربة ، إذ ذاك تلوح لهم آفاق تجربة جديدة . أمّا هذا الذي يتنقل بين عشية وضحاها من تجربة لتجربة ، فهذا لا تجربة حقيقية عنده ، وما يقوم به ليس من الفن في شيء .

ينبغي أن يستكمل الشاعر تجربته لأنّه إذا استكملها يمكن أن يينع فنه ويمكن أن يعطي ثمراً ، وإلّا فإنّها تجارب خاطفة ، سريعة وسطحية لا يمكن أن تنتج شيئاً .

( الحوادث ٣٠/٣/١٩٩٠ )

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

# مع د. جابر عصفور

□ ما هو مفهوم الحداثة عندكم ؟

ـ دعنا أولاً تستبعد مجموعة من المفاهيم التي لا أظن أنّ لها علاقة بالحداثة أولها قصّة العداء بين الحداثة والتراث . في هذا الإطار علينا أن لا ننسى أنّ كلمة الحداثة نفسها مرتبطة بالتراث وأنّها تردنا إلى الخصومة بين القدماء والمحدثين وتلك حدثت ابتداء من القرن الثاني للهجرة . ومن هنا فالأصح ، بدل أن نفترض أنّ هناك عداء بين الحداثة والتراث ، أظن أنّ من الأجدى أن نتصور ،لأنّ هذا هو الواقع ، نوعاً من الصلة بين الحداثة والتراث . لكن السؤال الأهم أي تراث . فمن الواضح أنّ التراث العربي ، شأنه شأن أي تراث آخر ، ينطوي على عناصر كثيرة متفاعلة متعارضة متصارعة . التفاعل والتعارض والتصارع يرجع إلى طبيعة ظروف اجتماعية وتاريخية لا مجال لذكرها . هذه الظروف الاجتماعية والاقتصادية تجعل عناصر من التراث تُضادّ عناصر أخرى . فالذي يحدث أننا فيما يتصل بالحداثة تنبعث مجموعة من التقاليد الإيجابية يمكن أن نسميها بتقاليد التجاوز تبدأ من كل الذين خرجوا على الإطار الجامد للقصيدة العربية وأرادوا تحريرها . ابتداءً من أبي نواس ، مروراً بالأندلسيين ، انتهاءً بأبي العلاء بل ما بعد أبي العلاء أحياناً . فأظن أنّه في علاقة الحداثة بالتراث علينا أن نفهم أنّ هذه العلاقة ليست علاقة نفي مطلق وإنّما هي علاقة اتّصال وانفصال . اتّصال بالعناصر الإيجابية في التراث ، تلك العناصر التي تدفع إلى تجاوز الحاضر . وانفصال عن العناصر غير الإيجابية التي تثبت الحاضر ولا تدفعه إلى التجاوز . وبهذا المعنى فكل حداثة في آخر الأمر ، خصوصاً الحداثة العربية، هي حداثة تراثية بالمعنى الخلاق لكلمة التراث . وهذا ليس أمراً خاصاً بالعرب ، فكلمة « مودرنيزم » الأوروبية لو تأملناها جيّداً لوجدناها تنطوي على عناصر تراثية لأنّ كل تجاوز أدبي ، إذا أردنا أن نتحدث عن الحداثة من زاويتها الأدبية ، ينطوي على نفي لمجموعة من

التقاليد السالبة والاتصال بمجموعة من التقاليد الموجبة .

هذا ما يتصل بقضية التراث . فالحداثة لا يمكن إلّا أن تكون تراثية بالمعنى الموجب . ولكنها تستبدل جانباً من التراث بجانب آخر لا يقلّ خطراً عن التراثية في تشويه مفهوم الحداثة ، علاقة الحداثة العربية بالآخر الغربي .

لنتفق منذ البداية على أنّ كل حداثة مرتبطة بمرحلة تاريخية معينة ، وأنّ الحداثة تقع في اللحظة التاريخية التي تتوتر بين الماضي والمستقبل . هي لحظة متوترة يتخلق فيها مشروع يحاول أن يتجاوز عناصر الماضي الجامدة في الحاضر إلى مستقبل ينبغي أن يتحقق . وبهذا المعنى فالحداثة باستمرار مشروع متجاوز ينفي المشاريع القديمة ويستمد فاعليته من قدرته على حلّ المشاكل التي عجزت المشاريع السابقة أو المعاصرة عن حلّها .

ما دامت الحداثة تقع في هذه اللحظة التاريخية المتوترة ، الحداثة تمثل تعارضاً بين ماضٍ ومستقبل من ناحية ، وفي الوقت نفسه تمثل علاقة متوترة بين آخر تراثي وآخر غربي من ناحية أخرى . فأي شاعر ، إذا تحدثنا عن الشعر في داخل منطقة الحداثة هو ليس أبا العلاء مثلاً ، وإنّما علاقته بأبي العلاء هي علاقته بآخر تراثي . وفي القدر نفسه، مع التسليم بقدر من المغايرة، هذا الشاعر المحدث له علاقة بالآخر الغربي. وما دام هذا الشاعر محدثاً ، فهو لا يمكن ولن يقلد الآخر التراثي ، بل يحاول أن ينفي جوانبه الجامدة ويطور جوانبه الخلّاقة لصالح اللحظة الحاضرة التي ينتمي إليها .

فعلاقة الشاعر المحدث بالآخر التراثي لا تختلف جذرياً عن علاقته بالآخر الغربي من منظور الإبداع . ذلك لأنّه لا يقلد هذا ولا يقلد ذاك . ولهذا فبقدر ما الحداثة، في لحظة تاريخية من لحظاتها، ليست تقليداً لماضٍ ، فهي ليست تقليداً لحاضر آخر . ومن هنا تتميز أصالة أي حداثة ، بما تنطوي عليه من عناصر الذاتية . هي وليدة هذا الجدل وهذا التوتر بين الماضي والمستقبل من ناحية ، وبين الأنا التي تبدع الحداثة في هذه اللحظة التاريخية والآخر ، سواءً كان هذا الآخر في التراث ، ممثلاً في أبي العلاء ، أو في الضفة الأخرى من البحر أو المحيط ممثلاً في اليوت مثلاً ، أو غير اليوت .

فإذا اتفقنا على نفي هذه المشاكل، وهي أنّ الحداثة تقليد « للمودرنيزم » ، وإذا

اتفقنا على أنّ الحداثة ليست مناقضة كل المناقضة للتراث ، تصبح الحداثة حركة خلاقة تقع في عصور الأدب وفي حياة المجتمعات في لحظات التغير الحاسمة التي تنتهي فيها مرحلة من مراحل المجتمع وتبدأ فيها مرحلة أخرى .

وبهذا المعنى يمكن أن نقول إنّ الحداثة موجات تمر بها الأمّة، ومفهوم الموجات هذا يمكن أن يكون مفهوماً عربياً خالصاً حتى نبرر ما حدث في القرن الثاني للهجرة ، وفي القرن الثالث للهجرة ، وفي القرن الخامس للهجرة ، وفي مطالع النهضة ، وفي فترة ما بين الحربين ، وجهود طه حسين والعقاد ، وما يحدث الآن ، فكأنّ الحداثة هي فعل يتكرر ظاهرياً عبر التاريخ في مراحل الانتقال عندما يحصل هذا التعارض بين الماضي والمستقبل ، والأنا والآخر ، لكنه يتكرر كل مرة بشكل مختلف ترتبط خصوصيته بخصوصية اللحظة التي يقع فيها .

بعد ذلك ستصبح الحداثة في نهاية الأمر هي الحداثة التي نصنعها نحن ، هي الحداثة التي نصنعها ولا نستهلكها . المشكل الثقافي في جانب منه أشبه بالجانب الصناعي والاقتصادي . نحن في مرحلة تتسم بأننا نستهلك ولا ننتج . نحن نستهلك السيارة ولا نصنع السيارة . في الثقافة يحدث نفس الأمر . لكن علينا أن نفرق بين عملية الاستهلاك الثقافي وعملية الإنتاج الثقافي . عملية الاستهلاك الثقافي قرينة الصرعة ، الموضة ، هي طارئة وعارضة وعابرة ولا تبقى طويلاً، لكن عملية الإنتاج الثقافي عملية ترتبط بالأصالة بمعنيين : بمعنى أنّ الأصالة هي إعادة توليد للأصل في ضوء معطيات جديدة ، حتى يتجدد ، وفي نفس الوقت الأصالة تنطوي على قدر هائل من الصدق ، فأنت أصيل بمعنى أنّك أنت أنت ولست غيرك ، أي أنك لا تستعير من غيرك .

بهذا المعنى أظن أنّ الحداثة التي تحدث في جانبها الأساسي هي حداثة إنتاج بهذا المعنى . أمّا الجوانب التي يمكن أن توصف بأنّها حداثة استهلاكية فهي حداثة عابرة بدليل أننا لو تأمّلنا مثلاً أفكار مجلة «شعر» في بيروت، وتأملنا أفكار أدونيس شخصياً، سنجد قدراً من التحول في هذه الأفكار ، وان هناك باستمرار تحوّلاً نحو تأكيد فكرة الخصوصية ، وبالتالي فكرة أن تكون هذه الحداثة مرتبطة به ، نابعة منه . أنا أريد أن أفهمها في إطارها الأوسع ، على أساس أنه لا يمكن أن نتجاوز مرحلة التبعية إلى الاستقلال إلّا بنوع من التحرر الاقتصادي ، لا بدّ أن يوازيه نوع من التحرر

الاجتماعي والتحرر الثقافي . لكن لا نستبدل الذي هو أدنى بالذي هو غير . لا نستبدل الآخر التراثي بالآخر الغربي ، علينا أن نظل واعين أنّ علاقتنا بالآخر التراثي لا تختلف جذرياً عن علاقتنا بالآخر الغربي . نحن لسنا هذا ولا ذاك . أنت مثلا لست أبا نوّاس وبالقدر نفسه أنت لست همنغواي ،أنت شيء مختلف عنهما. وقد تكون في علاقة معهما لكن العلاقة مع هذين الطرفين لا تعني الاتّحاد ولا المماثلة ، بل تعني أخذ المعطيات التي تسهم في عملية الإنتاج أو عملية إعادة الإنتاج ، عملية الإنتاج هي التي تصنع الخصوصية وهي التي تصنع الحداثة وهي التي تجعل حداثتك متميزة عن حداثة غيرك .

ودعني أذكرك ببعض النقاط الإيجابية . كنّا نسمي الشعر مثلاً بقصيدة النثر . على مستوى التسمية فقط : قصيدة النثر ، ونقول الشعر الحرّ ، الآن هناك ما يسمّى بالقصيدة المدورة وهي تسمية عربية خالصة ، قصيدة النثر مترجمة ، والشعر الحرّ مترجم ، أمّا القصيدة المدورة فهو مصطلح عربي قديم عروضي . هذا الوعي المضمن عند الشاعر الذي جعله يلح على هذه التسمية ويبتدع شكلاً للقصيدة لا تستطيع أن تنسبه إلى الآخر الغربي علامة من علامات حداثة الأصالة بالمعنى الذي تريده أنت وتقصده .

أترك الشعر من حيث التسمية وتأمّل مثلاً ما يحدث في التعامل مع الأسطورة . أظن أنّه يمكن أن تلاحظ بسهولة ان أسطورة أدونيس ، والأسطورة التموزية ، قد حلّت محلّها في الغالب مجموعة من الأساطير العربية ، أو الأسطورة العربية والإسلامية . تأمل مثلاً ما صنعه أمل دنقل ، وبعض من جيل أمل دنقل ، والتركيز على المحتوى والرموز الأساسية للأسطورة العربية الإسلامية . القصة ، الشكل المستعار الذي كان يستهلك من الرواية الأوروبية قد بدأ يتغير. وهناك محاولات للتجريب لابتداع شكل يتسم بقدر من الخصوصية تغاير بينه وبين الشكل الأوروبي . ودعني أذكر على سبيل المثال بأعمال جمال الغيطاني ويوسف القصير في مصر ، ومحاولات كثيرة في المغرب وفي تونس وفي الشام، كأنّ هناك مشكلة يعانيها الروائي وهي محاولة البحث عن خصوصية له تظهر على مستوى الشكل بقدر ما تظهر على مستوى رؤيا العالم . أنت تذكر طبعاً المحاولات التي حدثت في المسرح : الطيب صديقي ، الإفادة من مسرح السامر ، سعد الله ونوس في مغامرة رأس المملوك

جابر ، عز الدين المدني في تونس ، مجموعة أشكال لا تستطيع أن تقول إنّها أشكال مستهلكة وإنّما هي أشكال منتجة بمعنى من المعاني . شخص يأخذ مقامات الحريري وينتجها من جديد في ضوء علاقته بالآخر الغربي منطلقاً من اللحظة التاريخية التي يعيشها باعتبارها لحظة توتر بين الماضي والمستقبل وهذا وذاك .

بهذا المعنى أظن أننا في حالة الأدب يمكن أن نكون أقرب إلى التفاؤل . ان جانباً جذرياً من الحداثة قد صار حداثة أصالة وليس حداثة استهلاك . حداثة إنتاج ، حداثة تسعى إلى تأكيد خصوصية اللحظة ، تطرح مشروعاً يحلّ ما عجزت المشاريع السابقة عن حلّه .

قد يكون الوضع في لبنان ينطوي على بعض المفارقات، لكن علينا أن نتذكر أنّ لبنان ليس كل الوطن العربي ، وإنّما علينا أن ننظر إلى الصورة في كليتها وفي شمولها . سنجد أنّ حركة السهم الأساسية هي حركة سهم يقترن بهذا الذي أسميه حداثة الأصالة ، وليس حداثة الاستهلاك ولا الاستيراد ، ولا تقليد الآخر التراثي ولا الآخر الغربي .

**□ حداثة البَهْر ، والإغراب ، الحداثة التي تقع خارج اللحظة التاريخية الراهنة ، وخارج كل تاريخ ، حداثات تملأ السوق الأدبي الآن . .**

ـ حداثة الإغراب التي تتحدث عنها ليس هناك علاقة علمية أو سببية أو حتى تلازم بين الحداثة والإغراب . إنّ كل حداثة تنطوي على صدمة . لماذا؟ لأنّ الحداثة تنطوي على مشروع مغاير يطرح في لحظة التوتر التاريخية هذه ليحلّ ما عجزت المشاريع القديمة عن حلّه . لأنّ هذا المشروع جديد فلا بدّ أن يحدث صدمة ولا بد أن تتعارض استجابات الناس إليه . ابتداءً من هذا الرجل القديم الذي قال : إن كان هذا شعراً فما قالت العرب باطل ، وانتهاءً ببعض الجالسين في هذا المهرجان الذين يسمعون قصيدة فيقولون: ما هذا الكلام الفارغ ؟ فكل حداثة بهذا المعنى تنطوي على صدمة لأنّها مغايرة ، ولأنّها تنطوي على وعي ضدّي . بدون وعي لا توجد حداثة . وعي مضاد للوعي الموجود .

هذه الصدمة على مستوى تلقي الحداثة ، وهذا الوعي الضدي الذي تقوم عليه الحداثة ، لأنّها تجاوز وانتهاك واختراق ، لا يعني الإغراب بالضرورة وإنّما يعني المغايرة أولاً . أمّا الذين يكتبون أدباً ينطوي على إغراب لمجرد الإغراب فهؤلاء ليسوا أدباء

أصلاً ، لا يوصفون بحداثة أو بغير حداثة . هؤلاء تسقط منهم ابتداءً صفة الأدب . هم لا يدخلون في دائرة الأدب سواء كانوا في الحداثة أو غير الحداثة .

لكن المهم أنّه يحدث أحياناً أنّ الفارق بين الإغراب والصدمة ، وان الفارق بين الاغراب والوعي الضمني المتضمن في الحداثة فارق كالشعرة ، وإننا كثيراً ما نهاجم الحداثة لأنّها نفي للجوانب الجامدة فينا . فإذا تجاوزنا هذه المرحلة وكنا مع الحداثة ، بمعنى أننا مع المشروع الجديد الذي يحل ما عجزت المشاريع القديمة عن حلّه ، لن نجد هذا الاغراب . أمّا تقليد شاعر مستقبلي إيطالي ، أو شاعر مستقبلي روسي ، فهذا يظل تقليداً مهما كان فيه اغراب . إذا حاولت أن تكتب بالطريقة التي يكتب بها سان جون برس فأنت لست محدثاً ، وإنّما أنت شاعر تقليدي من طراز رديء لأنّه لا فارق بين الذي يقلّد سان جون برس وبين الذي يقلد بشار بن برد . الموقف واحد . لا فارق بين الذي يقلد مثلاً الشاعر السوريالي ، وليكن فلاناً ، وبين الذي يقلد أحمد شوقي . الموقف واحد ، هذا تقليد وذلك تقليد ، فالحداثة بهذا المعنى لا تعني الاغراب في ذاته ، وإنّما تعني الصدمة لأنّه لا يمكن أن تحدث الحداثة بدون صدمة . هذه أول علاماتها .

□ **يستدعي هذا سؤالاً آخر هو ما علاقة الحداثة بالتجريب ؟**

ـ العلاقة في الحقيقة محيرة . في حالات كثيرة تقترن الحداثة بالتجريب لأنّ الحداثة ما دامت وعياً ضدياً ومغايرة ومفارقة للأشكال المطروحة فلا بد أن تفرض على نفسها تجريب أشكال جديدة . لكن في حالات يحدث أن يكون الأديب محدثاً تماماً ، ومع ذلك يكتب باشكال ليست تجريبية على الإطلاق . الفرق هنا ، كما يقول البعض ، أشبه بالفرق بين أبولو وديونيسيوس . يمكن أن يكون لكلا النموذجين حداثته . نموذج متعقل ، فكّرْ مثلاً في صلاح عبد الصبور ، هذا الانضباط الذي يقوم عليه شعره . ونموذج آخر لا ينطوي على هذا القدر من التعقل والانضباط ، وإنّما التجريب المستمر ، مثل أدونيس . المهم ان التجريب المستمر لا يتحول إلى غاية في حد ذاته لأنّه عندئذٍ يصبح لعبة شكلية ، ويتحول الشعر بوجه خاص إلى لعبة لغوية تصبح بها القصيدة سجناً للوعي ، وليس سيفاً أو وسيلة لتغيير العالم . المهم ألاّ يتحول التجريب إلى غاية في ذاته ، بنفس الدرجة التي لا ينبغي أن يتحول بها إلاّ إلى غاية في ذاته .

□ **هل تعتقد أن هناك شعرية عربية إذا تجاهل الشاعر العربي الحديث مقوماتها لم يكن شعره شعراً عربياً ؟**

ـ السؤال ينطوي على أكثر من سؤال . نأخذ ابتداءً هل هناك شعرية عربية ؟ سؤال صعب لأننا يمكن أن ننظر للموضوع من أكثر من زاوية ، ولكن على كافة الأحوال أميل إلى افتراض أنّ هناك نوعاً من الشعرية العربية ، وان هذه الشعرية العربية تنطوي على خصوصية يصفها التاريخ بالقدر الذي هي تصنع التاريخ ، وان هذه الشعرية العربية يمكن أن نبحث لها عن ملامح أساسية سواء في الماضي أو في الحاضر ، على أمل أن تكون هذه الملامح مدخلاً إلى خصوصية تميز الشعر العربي في مجمله عن غيره من الشعر .

لكن هذه الشعرية العربية ، إذا تحدثنا عن خصوصية ، ليست على علاقة تناقض مع الشعرية بمعناها العام ،وإنّما العلاقة بين الشعرية بمعناها العام والشعرية بمعناها الخاص علاقة أشبه بعلاقة الجزء بالكل ، أو الوحدة التي تقوم على التنوع . فهناك شعر على الإطلاق ، لكن هذا الشعر على إطلاقه ، وإن انطوى على مجموعة من الخصائص العامة الفارقة التي لا تتباين ، هذا الشعر بالمعنى المطلق ينطوي على مغايرات تاريخية تغيره من مرحلة إلى أخرى، كأنّ الشعر فيه جانب مطلق وجانب نسبي يتغير من عصر إلى عصر ومن زمان إلى زمان .

وبالمعنى نفسه ، فهناك الشعرية بمعناها العام وهناك الشعرية بمعناها الخاص . من هذا المنظور يمكن الحديث عن شعرية عربية تميز الإبداع العربي عن غيره من أشكال الإبداعات الأخرى . إذا كان المقصود بالشعرية العربية هذا المعنى ، فليست هناك مشكلة . أمّا إذا كان المقصود بكلمة الشعرية العربية ، والذوق العربي ، تكوين أفكار محافظة تتأبى على التجديد وعلى التفاعل ، فهذا أمر خطر بالضرورة .

إذا كانت الشعرية العربية بالمعنى الذي حددناه هي نوع من الخصوصية داخل التجربة الإنسانية لا يتناقض وإنّما يأخذ ويعطي ، ويتفاعل بقدر ما يتغاير ، إذا كان الأمر كذلك ، فليس هناك ما يمنع منطقياً ولا فلسفياً ولا نظرياً من أن يعطي الشعر العربي تجربته إلى الشعر العالمي ، وهذا حدث قديماً ، وليس ما يمنع من أن يعطي العشر العالمي تجربته أو ثمار تجاربه إلى الشعر العربي . وهذا ما يحدث الآن . تصبح المسألة علاقة تأثر وتأثير متبادلة بين كل الأطراف ، أو بين الكل والجزء .

لكن علاقة التأثر والتـأثير ليست عـلاقة نقـل ولا استنساخ . بمعنى أنني عنـدما أتحـدث مثلاً عن قصيـدة النثر يصعب أن أتخيـل أن هذه القصيـدة يمكن أن تنتقل من هذه الشعريـة العالميـة إلى الشعريـة العربيـة كما تنتقـل الحقيبة من سيـارة إلى سيارة . مستحيـل ، هذا ضـد طبيعة الأشيـاء . وإنّما لا بـد أن يحدث هنـاك نـوع من التـأثـر والتأثير . هذا التأثر والتأثير يحول العملية التي تنتقل بها قصيدة النـثر مثلاً من الأصـل إلى الفرع ، يجعلها عمليـة إعادة إنتـاج ، وليست عملية استهـلاك ، بمعنى أنّ قصيدة النثر التي تنبت في هذه الشعرية العربية ، وفي هذه الذائقة العربيـة ، وفي هذا المجـال الـذي ينطوي عـلى خصوصيـة ، قصيدة النـثر هذه الـواردة ، إذا لم تتكيـف مـع هـذه الخصـوصيـة ، وتتصـل بهـا ، وتنبـع منهـا ، وتلتقط العنصر الفـاعـل الـذي يصنـع خصوصيتها لا بدّ أن تنتهي ، شأن أي شيء جديد ، بمعنى وافد غريب أجنبي . أمّـا التفاعل الخلاق الذي فيه تأثر وتأثير ، فهذا ليس فيه مشكلة .

باختصار وبشكل ساذج يمكن أن نقول : لتأخذ هذه الشعـرية العـربية المتميـزة باعتبارها مجموعة من التصورات والممارسة ، لتأخذ ما تأخذ عن الغير ، المهم أن تعيـد إنتـاجـه في الـوقت الـذي تعيـد إنتـاج نفسهـا . لكن دعني مـرة أحـــاذر من أنّ التسليم بشعرية عـربيـة لا يعني التسليم بـإطار جـامد مـطلق لا يتغير ، وإنّمـا يعني فقط مجرّد التسليم بأنّ الشعر العربي ، في كل مرحلة من مراحله ، وفي مجموع مراحله ، ينطوي على خصوصية تميزه عن غيره . هذه الخصوصية ليست حكراً على أحـد ، وليست نفياً لأي جديد ، وليست معاداة لأي تقدم ، وإنّما هي خصوصية ترتبط بالتاريـخ ، وتنبع من التاريخ ، وتتغير بالتاريخ ، وتؤكد عملية التأثر والتأثير .

ان أخشى مـا أخشـاه من عمليـة الخصـوصيـة العـربيـة أن نكـرر في عبـارات معاصرة : نحن عرب وهذا غرب ولا يجوز أن نأخذ من الغرب وهذا خطر . نحن في عصر لا يمكن لأحد فيه أن ينفصل عن أحد . فلنأخذ ما نشاء شريـطة أن نعيد إنتـاج ما نأخذ . وأخشى في حديثنا عن التراث والأصالة العربية والهوية العربيـة أحيانـاً أن تأخـذ طابعاً سلبياً كما لو كنّا نقيد أنفسنا بأنفسنا ، فأرجو ألّا تكون هذه الخصوصية حكـراً على شيء ، أو عائقاً لأي شيء من الأشياء .

□ **إنني متفق معك في ما أشرت إليه : حداثة الأصالة ، الانفتاح ، إعادة إنتاج ما تأخذه ، التأثر والتأثير . هل تعتقد أن مجلة « شعر » كانت لها مثل هذه البوصلة في**

التجديد ، أم أنّه كانت لها بوصلة أخرى بحيث وقعت في حالة استلاب وتقليد لحداثات الآخرين .

ـ مجلة «شعر» ينبغي الحديث عنها بصيغة الفعل الماضي لأنّها انتهت عملياً ، والفارق بين أدونيس الذي كان يكتب في مجلة «شعر» ، وأدونيس الذي يكتب الآن فارق كبير وواضح ، والفارق بين التنظير الذي كان يكتب في مجلة «شعر» ، والتنظير الذي يكتب الآن ، فارق واضح وهائل . لكن على أي حال ، يبقى لهذه المجلة ، مجلة «شعر» ، جانبان : جانب إيجابي يتمثل في صدمة الوعي العنيفة التي طرحتها هذه المجلة ، وفي بعض الفترات التاريخية لا بد من قدر عنيف من الصدمة حتى يتيقظ الوعي . وإلى جانب الصدمة هناك بعض الإسهامات الشعرية المتميزة التي قدمتها . ولا تَنْسَ أنّها المجلة التي نشر فيها السياب بعض قصائده بعد أن كان نشر في « الآداب » .

الجانب هذا ، وغيره ، يرتبط بالجانب الإيجابي . الجانب السلبي أن مجلة « شعر » كانت في بعض منطلقاتها النظرية تتصور إمكانية التجديد خارج ما يسمى بفضاء الشعر العربي ، أو كانت تؤمن في بعض منطلقاتها بنوع من التقليدية الجديدة ، بمعنى أنّها أحياناً تستبدل بتقليد التراث في بعض جوانبه تقليد الشعر الأوروبي في بعض جوانبه وكلاهما تقليد . فلم يكن الأمر ينطوي على هذه الجدة . لكني أظن أنّ هذا الأمر قد تغير ، وان هناك خلافاً قد حدث بين أدونيس شخصياً وبين مجلة «شعر» . ولماذا لا تتحدث عن مجلة «شعر» وحدها . لماذا لا نأخذ الحديث بمعناه العام فنتحدث عمّا سبق مجلة «شعر» ، ولا يجب أن نغفل هنا إطلاقاً الدور الهام والخطير والإيجابي الذي لعبته «الآداب» . عندنا «الآداب» وعندنا مجلة «شعر» وغيرهما من المجلات . وأنا أظن أننا إذا أردنا أن نتحدث عن التجديد الشعري في الثلاثين سنة الماضية ، والجيل الذي بدأ الإبداع بعد الحرب العالمية الثقافية ، ونتحدث عن المجلة التي أثرت فعلاً والتي أوصلت الصوت فعلاً ، فعلينا أن نتحدث عن « الآداب » وليس عن مجلة « شعر » لأنّ مجلة « الآداب » كان تأثيرها أقوى وأخطر ثم جاءت مجلة « شعر » في فترة من الفترات لتحقق نوعاً من الجذرية في الحداثة ولكنها في تقديري وفي بعض الأحيان كانت جذرية التقليد ، ان صحّت العبارة ، يعني جذرية من يقلد الشعر الأوروبي بدل أن يقلد الشعر العربي القديم ، ومن هنا خفتت بعض أصواتها ولم يبق إلّا

الشعراء الذين يهدفون إلى إنتاج الشعر ، وليس إلى تقليد هذا الشعر الغربي ، أو الشعر الآخر .

يبقى تحفظ صغير ، هو تحفظ فلسفي في الحقيقة . هل يمكن لأحد أن يبدع خارج فضاء عربي ؟ أنا أظن أنّ هذا مستحيل . إذا تحدثنا عن « مواقف » مثلاً لأدونيس . هل تظن أنّ هذه المجلة ، أيّاً كان الرأي فيما ينشر فيها ، هل تظن أنّها تعمل حقّاً خارج الفضاء العربي ؟ أنا أظن أنّها تعمل داخل ما يسمى بهذا الفضاء العربي لكن باعتبارها ممثلة لشريحة من شرائحه واقترح في هذا الإطار أن ننظر إلى الأمر نظرة كلية فنتعامل مع هذه الجهود باعتبارها جزءاً من جهود أخرى متعارضة ، متصارعة ، وندرسها بطريقة مغايرة . وأخشى ما أخشاه أن ننقلب نحن إلى من نكرههم فنحظر على هذا أن يفعل ذاك ، ونقول لهذا لا تفعل ذاك . لماذا لا نترك الجميع يكتبون ؟ المهم أن نرد نحن على ما كتب ، وأن يُناقَش هذا الذي يُكتَب لأنّ الفكر لا يناقش إلاّ بالفكر . ونستبعد من قاموس المثقفين هذه العبارات : لا ينبغي ، المحذور ، هذا مرفوض ، هذا خروج على كذا . لأنّه قد يكون الخروج على الثقافة العربية من وجهة نظرك أو من وجهة نظري هو تجذر في الثقافة العربية من وجهة نظر أخرى . فمن الذي يحكم ؟ أظن في هذه المرحلة لا ينبغي لأحد منّا أن يزعم لنفسه القدرة المطلقة على الحكم . يقدم اجتهاده ، ويترك على الأقل الحكم النهائي الأخير معلقاً في يد القارىء ، ما دمنا نفترض أنّ هذا القارىء مستنير .

**□ كيف تنظرون إلى الساحة الشعرية العربية الآن ؟ أين مواطن النبض والجدة ؟ وهل لديكم من ملاحظات على حركات التجديد المختلفة في ساحتنا ؟**

حقيقة، الشعر العربي الآن في أزمة حقيقية لا أظنها حدثت له من قبل . هناك أصوات كثيرة انتهت بحكم الوفاة المادية ، وبحكم الوفاة المعنوية . وهناك أصوات كثيرة بدأت تكرر نفسها ، والشعراء الكبار يمرون بحالة صمت منذ فترة . ويخيل إلي أنّ هذه الظاهرة ليست خاصة ببلد دون بلد ، وإنّما تكاد تكون ظاهرة عامة . تأمّل العراق الآن . منذ فترة طويلة لم يكتب البياتي شيئاً ، وليست هناك إضافة جذرية لما فعل . وشعراء الجيل اللاحق لا أظن أنّهم قدموا إضافة حقيقية وجادة ولا أكاد استثني من هذا إلاّ سعدي يوسف ، ولكن سعدي يوسف يظل ظاهرة فردية متميزة .

في بلاد عربية أخرى الحال مشابه . مصر مثلاً . بعد وفاة أمل دنقل ، هناك

طبعاً شعراء من جيل أمل دنقل، لكن من الصعب أن تقول إنّهم يسيرون بنفس الدرجة من التميّز الكمي والكيفي .

قل نفس الأمر على بلاد عربية أخرى . اليمن مثلاً، بعد عبد العزيز المقالح لا تجد شاعراً قادراً على أن يخترق صوته الأسوار ليصل إلى القارىء العربي .

في فترة الخمسينات والستينات كنت تستطيع أن تتحدث عن قصيدة للسياب أو لأدونيس أو لصلاح عبد الصبور هي نوع من معلقات العصر ، قصيدة تمثل روح المرحلة . الآن لا تستطيع أن تتحدث عن هذه القصيدة لسبب بسيط هو أنّها لا توجد . هناك شيء ما قد حدث . الوحدة التي كانت تنطوي عليها القصيدة قد أصبحت تفتتاً . وأنا عندي تشبيه أكرّره كثيراً هو تشبيه المرايا، هو أنّ القصيدة قد صارت مرايا متفتتة متكسرة مهشمة، ومن هنا لم يعد للقصيدة نفس التأثير القديم. من حيث القيمة ، أنت تبحث عن الشعر لتقرأه لكن دائماً يتذكر المرء كلمات أحمد حجازي : ماذا جرى للكلمات /لم تعد تهزنا / قد تثير الضحك / وقد تثير السخرية/ لكنها تنام تحت الأغطية . أحياناً كثيرة يتذكر المرء هذه الأبيات وهو يقرأ حجازي لكن من الحق ، أو ربما كان السبب في هذه الظاهرة ان هناك أزمة حقيقية فعلاً . لا شاعر كبير متميز ، ليس هناك إنجاز شعري متميز ، الأجيال اللاحقة لا تحدث نفس الأثر ، أو حتى أثر مغاير لكن له القوة وهذا كله يمثل أزمة . هل سبب هذه الأزمة يرجع إلى الظروف الاجتماعية التي نعانيها ؟ أنا أظن هذا ، وأظن أنّ هذه السنوات السوداء التي نعيشها ليست سنوات باعثة على الشعر بمعنى من المعاني . ربما لأنّ الأمور تختلط فيها اختلاطاً غريباً . فلا يوجد الألم العظيم الصافي ، ولا يوجد الفرح العظيم الصافي ويبدو أنّ الشعر هو وليد هذين الإحساسين ، ولكن كل شيء الآن رمادي ، كل شيء مفتت وأكاد أتخيل ، وهذا من قبيل الفرض على الأقل ، ان هذه السنوات ليست السنوات المولدة للشعر ، بل هي السنوات المولدة للقصة وللمسرح ، ولهذا السبب أجد مبرراً للقول بأنّ القصة تحقق الآن وفي هذه السنوات إنجازاً أخطر من إنتاج الشعر ، وان القصة تكاد تكون قد حلّت مكان الشعر ، أو بدأت تنتزع منه فكرة التأثير أو فكرة الأولية . وأظن أنّ هذا التغير الذي حصل والذي جعل القصة تلعب دوراً أكثر أهمية مما يلعبه الشعر ، ينبغي أن يُدرس وأن يتأمل . ونحن ندرسه ولم نتأمله من قبل . ويبدو أننا لا نريد أن نراه لأننا تقليديون بمعنى من المعاني وما زلنا نصر على أنّ الشعر هو

فن العـربية الأول ، وأكـاد أقول إنّ هـذا لم يعد صحيحـاً ، وإننا ننتقـل مما يُسمّى بفن العـربية الأول إلى فنـون العربيـة الأولى ، أي أننا ننتقـل من صيغة الـواحـد إلى صيغـة المتعدد ، وليس في الأمر تعدد فقط ، بل أكـاد أشعر أنّ القصـة تسرق الشعر ، وأنها بمـا تنطوي عليه من خصـائص شعريـة أحيانـاً تكاد تـدمّر الأرضيـة التي يقف عليها الشعـر وتسرق منه جمهوره ، إن لم تكن قد سرقت هذا الجمهور بالفعل . ودع عنك المهرجانات الشعرية فهذا من قبيل العادة أو العرف .

ولكن فيما يتجاوز هذه الملاحظة ، هناك ملاحظة أخرى في غـاية الأهميـة . هذه الملاحظة ألخصها بما يلي : ان بعض الكبار قد صاروا صغاراً ، وان بعض الصغار قد صاروا كباراً . وأظنك توافقني عـلى أنّ الشعر المغربي كـان اكتشافـاً : الشعر التونسي والشعر الجزائري والشعر المغربي . الشعراء الشباب من هذه البلدان الثلاثة قد قدمـوا صوتاً متميزاً كل التمايز وكنت أقابل بينهم أحياناً وبين صوت شـاعر كبـير ضخم كنزار قباني فأرى أنّ هؤلاء الشباب قد قدموا ، على الأقل لي كمتذوق ، صوتاً أكثر خصوبة وأكثر جدية وأكثر تجاوزاً وأكثر حداثة من هذا الشاعر الكبير الضخم الذي تلتف حوله أجهـزة الإعلام . وقـد تحـدّدت في ذهني هـذه العبـارة : لقـد صـار بعض الصغـار كبـاراً ، وصار بعض الكبـار صغاراً . وأظـن أنّ النـاقـد العـربي في السنـوات المقبلة ينبغي أن يـوجه عينـه صوب المغـرب العربي ، وأن يحـرص على أن يستمـع إلى هـذه الأصـوات الجديـدة ، فمن المؤكد أن فيهـا إضافـة سوف تُغْنـي حركـة الشعـر وان لم تتجاوز به حتى الآن هذه الأزمة التي أتحدث عنها ، والتي أتصـور أنّها ينبغي أن تُتأمـل تأمّلاً أوسع من ذلك .

**□ مـا هو رأيكم بـالشعر المصري الحـديث منذ عبـد الصبـور وحجـازي حتى الآن ، وما الذي أعطاه هذا الشعر ؟**

ـ الشعر الجديد في مصر ، أو حركة الحداثة الشعرية في مصر يمكن أن تقول انها مـرّت أو تمرّ بـأجيال ثـلاثة . دعنـا أولاً من التمهيد الـذي قدمـه الرّواد مثـل لـويس عـوض وعبد الـرحمن الشرقاوي وسـواهمـا . لكن هنـاك جيـل التأسيس، والمحـاولـة الأسـاسية لهـذا الجيل هي تـأسيس الجيـل الجـديـد في مصر،وهذا مـا تـولّاه صـلاح عبد الصبور وأحمد حجازي . ومع الستينات ظهر جيل أمل دنقل وظهـر إبداع محمـد إبراهيم أبو سنة ومحمد عفيفي مطر . وهؤلاء الثلاثة أمل ، محمـد عفيفي مطر ومحمـد

إبراهيم أبو سنة ، جيل حاول أن يخطو خطوة أبعد على أساس ان التأسيس قد تم ، وان هناك شيئاً آخر ما بعد التأسيس . لكن لم يتميز في رأيي من بين هؤلاء الثلاثة سوى أمل دنقل . ربما لأنّ عفيفي مطر بدل أن يتجاوز وقع لوقت طويل بين براثن أدونيس فظل يدور في داخل الدائرة الأدونيسية فترة طويلة . ومحمد إبراهيم أبو سنة لم يتخلّ عن رومانطيقيته بدل العصف . أمّا أمل دنقل فقد حقق شيئاً خصباً. فهو قد حول الشعر إلى قضية تصبح معها حياة الشاعر قضية بنفس الدرجة التي يكون فيها شعره هو الآخر قضية . وحقق إنجازاً بالغ الأهمية وهو تأكيد ما يسمى بالأسطورة العربية وتوظيفها ،وأنت تذكر الرموز الأساسية: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، لا تصالح ، من أوراق المتنبي ، إلى آخر كل هذه الأشياء . وفي الوقت نفسه حرص على أن يقدم إنجازه الخاص ، وإضافته الخاصة .

هذا فيما يتصل بجيل الستينات . فيما يتصل بجيل السبعينات ما زال هذا الجيل في حقيقة الأمر يحبو في مصر وهو يتكلم أكثر مما يبدع . يقول كلاماً كثيراً عن الشعر ، ويحاول بعضهم أن يصوغوا تنظيرات كثيرة ، ويا ليتهم يكفون عن الكلام وعن التنظير ، ويركزون على الإبداع . وبينهم شعراء أظن أنّه سيخرج منهم شيء، لكن ما زالت تنقصهم الثقافة ، امتلاك القدرة اللغوية ، المغالطة النظرية . فبعض شعراء السبعينات في مصر يتصور أنّه يتجاوز أدونيس ، مع أنك عندما تقرأ قصائده تجده يستخدم لغة أدونيس ومعطيات أدونيس وأفكار أدونيس . فكيف تتجاوز أدونيس وأنت ترفل في حلته ، أو ترقص في سلاسله ؟ إذن الأمر مستحيل منطقياً ونظرياً . ولهذا السبب كان إبداع القصة القصيرة في السبعينات في مصر أكثر جدية وخصوبة من إبداع الشعر . ومن بين الشبان الذين بدأوا الكتابة في السبعينات كُتّاب قصة أفضل بكثير من كُتّاب الشعر . وعموماً ، وأنا أعلم ان هذا سوف يغضب الكثيرين ، لا أظن أنّه برز من بين شعراء السبعينات من يبدو أن قامته ستطاول أو تتجاوز قيمة هؤلاء الذين سبقوه . فكأنّ الحداثة المصرية بهذا المعنى هي ثلاثة أجيال : الخمسينات والستينات والسبعينات ، بشرط ألاّ نفهم الأجيال هنا بالمعنى النقدي العميق ، وإنّما أنا أستخدم كلمة أجيال بمعنى مجازيّ ربما ، بمعنى مسطح ،ربما لأنّه في حالات كثيرة بعض الذي يكتب في السبعينات ينتمي إلى الأربعينات والثلاثينات . لا أستخدم كلمة « جيل » هنا بالمعنى النقدي الدقيق وإنّما أستخدمها بمعنى التعقب الزمني لا أكثر ولا أقل .

إذا نظرنا إلى الخريطة الشعرية العربية بوجه عام ، وتأملنا التجربة الشعرية المصرية بوجه خاص ، فمن الواضح ان التجربة الشعرية المصرية في أزمة سببها ، في جانب ، الظروف التي تمرّ بها مصر ، وسببها في جانب آخر ، الشعراء أنفسهم ، ما ينطوون عليه من كسل وحديث عن الشعر أكثر من إبداع الشعر ، وسببها النقاد من جانب ثالث لأننا يجب أن نعترف أنّ النقاد لا يهتمون بهؤلاء الشعراء الاهتمام الكافي ولا يتحدثون عن أشعارهم الحديث الوافي . وخذ مثلاً مجموعة من النقاد الكبار ورؤساء التحرير في مصر ، مثل عبد القادر القط في مجلة « إبداع » ، أنا أظن أنّه لا يعرف هؤلاء الشعراء ، ولم يقرأ لهم بالقدر الكافي ، ولم يتحدث عنهم بالقدر الكافي ، وقس على ذلك بقية النقاد . أظن أنّ كل هذه الظروف مجتمعة ، الظروف التي تمرّ بها مصر ، كسل الشعراء أنفسهم ، كسل النقاد أنفسهم ، هذه العوامل الثلاثة تصنع ما أسميه حالة الوخم الشعري التي تسود الحياة الثقافية في مصر الآن . لكن لحسن الحظ ، حالة الوخم الشعري هذه تقابلها وفرة غريبة في إبداع القصة القصيرة . ويبدو أنّ هناك شيئاً يتم ، وشيئاً آخر يصاب بالازدهار. وربما كان هذا واحداً من الدوافع التي جعلتني أقول إنّ الشعر عموماً في أزمة وأنّه بدأ يتخلّى عن مكانته لفن آخر لعلّه أقوى منه ابتداء من القصة القصيرة إلى الرواية وغيرهما من الأشكال .

**□ قلتم إنّ الشعر في أزمة . ألا تعتقد أنّ الأزمة موجودة في ميدان آخر هو ميدان النقد ؟ هناك من يقول ان النقد الحقيقي الصحيح نقد نادر ، وان مشكلة النقد لا تقل عن مشكلة القطاعات الثقافية الأخرى .**

أنا أظن أنّ ما يمرّ به النقد واحدة من الأزمات الخطيرة لأنّ النقد العربي يمرّ الآن بمرحلة تحول حائلة . فهو يطرح على نفسه ، وبجدية بالغة العنف ، قضية الإنتاج والاستهلاك . هل يكون الناقد العربي مستهلكاً لنظريات نقد غربي أم منتجاً مسهماً في إنتاج نظرية متميزة يكون لإسهامه فيها دور ؟ هذا هو التحدي الخطير الذي يطرح نفسه على الناقد المحدث الآن بدرجة من الحدة لم تكن مطروحة على الأجيال السابقة ومن دون أن يهتم هذا الجيل من النقاد بقضية التنظير اهتماماً خاصّاً إلى درجة يبدو معها للمتأمل السريع أنّ النقد الآن قد صار يتجه إلى التنظير أكثر منه للتطبيق . وأنا أظن أنّ هذا بسبب الأزمة لأنّ النقد كان قبل ذلك أشبه بالقاطرة

التي يسيرها سائق. والقاطرة كانت تسير بأمان الله بدون مشكلات، ولكن فجأة توقفت القاطرة وأدرك السائق أنّ عليه أن يكتشف سرّ هذه الآلة العجيبة وكيف تعمل وكيف تؤدّي وظيفتها ، أي باختصار أن عليه أن يتأمل تكوينها قبل أي شيء آخر لأنّ معرفته بسرها هو الذي سيعينه على دفعها من جديد مرة أخرى . فنتيجة لهذه الإشكالية الضخمة التي يمرّ بها النقد الآن ، ان يكون منتجاً وليس مستهلكاً ، فإنّ النقد قد بدأ يتأمل نفسه، ومن هنا غلب التنظير أكثر من التطبيق. وليس معنى هذا بالطبع غياب التطبيق . التطبيق موجود ، لكن التنظير صارت له أهمية،وهذه الأهمية ضرورية جداً وينبغي أن نلح عليها لأنّه في مرحلة من المراحل ينبغي على النقد أن يجتلي نفسه ، أن يتأمل بنفسه في نفسه حتى يعرف ما هو ، وما عليه أن يفعل ، وكيف يفعل ، وبأي كيفية يفعل . النقد الآن يمرّ باشكالية تعرّف النفس وإشكالية البحث .

ومع كل أطروحة يقدمها النقد في هذا المجال فإنّه يزيد من قوته ليتجاوز أزمته. وأظن أنّ هذا يفسّر لك لماذا شاع ما يسمى بنقد النقد ، أو ما يسمى « بالهرمينوطيقا » ، أو علم التأويل الأدبي. ذلك لأنّ نقد النقد شأنه شأن الهرمينوطيقا ليس سوى جوانب من عملية تعرف النفس هذه ، من تأمل النقد في نفسه حتى يتعرف سرّ القاطرة وعناصرها ويعيد تفكيكها وتركيبها حتى يجعلها تنطلق بشكل أسرع .

المهم أنّ عملية التعرف هذه أحسبها تفصل بين أجيال من النقاد . أظن أنّ هناك الآن جيلاً من النقاد قد بدأ يؤكّد مغايرته وبدأ يعلن على الأقل تسليمه بعجز الحلول التي كانت مطروحة سلفاً ، ويرى أنّ الكثير من هذه الحلول كانت حلولاً استهلاكية ، كانت نقلاً ساذجاً عن هذا ، أو نقلاً ساذجاً عن ذاك ، وانها أصبحت عاجزة عن مواجهة مشكلات الإبداع وعن مواجهة إشكالية النقد نفسه . ومن هنا بدأت عملية التعرف هذه التي تفصل بين أجيال من النقاد ، والتي تمثل في تقديري مفرقاً مهماً من مفارق فصول النقد الأدبي سوف يظهر أثره البارز في السنوات اللاحقة لأنّ أثره لم يظهر كاملاً حتى الآن ، ربما لأنّ ممثلي هذا الاتّجاه الجديد ليسوا نجوماً بالمعنى المألوف ، أو بالمعنى الذي اعتدنا عليه . ثانياً لأنّهم ليسوا كتاب تعليق يُكتَب في جريدة أو في صحيفة ، وإنّما هم كتاب تحليل وكتاب درس،والفرق بينهم وبين الكتاب السابقين عليهم أشبه أحياناً بنقد هو أشبه بحديث ما بعد العشاء، ونقد هو

دخول في مختبر علمي لتحليل الظاهرة . طبعاً هذا النوع من النقد الجديد صعب على القارىء لأنّه لا يمكن أن يقرأه مسترخياً في جريدة أو مجلة ، وإنّما ينبغي أن يقرأه كما لو كان يدرس لأنّ هذا النقد يتجاوز مرحلة الانطباعية إلى مرحلة التحليل والتشريع العلمي الدقيق .

المهم أنّ هذا النقد موجود ، وان النقد نفسه يمرّ بهذا التحول الهائل ، وأهم ملمح من ملامح هذا التحول الهائل ان النقد قد بدأ يتوقف ليجتلي نفسه ويتعرف نفسه حتى يكتشف سرّ قوته وضعفه فينطلق مسهماً إسهاماً أكبر من الإسهام الذي كان موجوداً ، وأظن أنّ هذا سوف يحدث .

**□ هل تنظر إلى النقد على أنّه علم أو فن ، وأي منهج من المناهج النقدية العلمية تطبق ؟**

- أنا أنظر إلى النقد لا على أنّه علم بمعنى العلوم التجريبية، وليس النقد فناً أيضاً كإبداع أدبي ، إنّما النقد في آخر الأمر علم بالمعنى الموجود في العلوم الإنسانية ، شأنه في ذلك شأن علم التاريخ ، شأن علم اللغة . فالنقد ليس علماً بالمعنى التجريبي كالطبيعة والكيمياء، ولكنه علم بالمعنى الموجود في العلوم الإنسانية على أساس أنّه مجموعة من التصورات والمفاهيم تتكامل فيما بينها داخل أنظمة عقلية قابلة للاختبار بمعنى من المعاني وتتحرك على أساس من منهج . هذا المنهج يحكم التعامل مع معطيات الظاهرة الأدبية بطريقة أشبه أبستمولوجياً بالطريقة التي يقوم بها العلم ، أو يتأسس في العلوم الإنسانية . وبهذا المعنى فهو ليس فناً لأنّه من الفضيحة الآن أن يتحدث الناقد مستخدماً عبارات رنانة عذبة إنشائية كأنّه يكتب شعراً. هذا أمر فاضح الآن وصار الجميع يتخلون عنه .

النقد بهذا المعنى علم ، وهذا العلم ينطوي بالطبع على ممارسة وعلى نظر، بمعنى أنّ النقد بوصفه علماً ينبغي أن يجيب عن الأسئلة الفلسفية الكبرى التي تتصل بماهية الأدب ووظيفة الأدب ، وبالقدر نفسه تتصل بماهية النقد ووظيفة النقد . ويواكب هذا الجانب النظري الجانب التطبيقي الذي يتراوح ما بين عمليات التحليل والتفسير والتقييم ويحقق نوعاً من التزامن بينها . فالنقد تحليل بمعنى أنّه بحث عن العناصر المكونة للعمل الأدبي ،والنقد تفسير، بمعنى أنّه اكتشاف للعلاقات بين العناصر المكونة

للعمل الأدبي ، والنقد تقييم ، بمعنى أنّه اكتشاف للقيمة التي تنطوي عليها العلاقات التي تجمع بين عناصر العمل الأدبي .

بهذا المعنى سيكون النقد عملية مركبة تركيب العلم بمعناه الموجود في العلوم الإنسانية .

هذا الفهم يخلصنا من فوضى الأذواق ، ويخلصنا من الانطباعية التي سيطرت على النقد الأدبي طويلاً ويدخل بنا في منطقة الدقة التي لا تجعل كل كاتب عمود في جريدة يومية ناقداً ويزعم لنفسه صنعة النقد ويحدث من الكوارث ما يمكن أن نتحدث عنه طويلاً .

ولكن هذا العلم لا بدّ أن ينطوي طبعاً على منهج . هذا المنهج يتغاير من ناقد إلى ناقد بحسب موقفه الأيديولوجي في آخر الأمر . ولست ضد منهج معين أو مع منهج معين . أظن أنّ القضية الآن لم تعد التحيز لمنهج ضد منهج ، القضية الآن هي قضية المنهجية نفسها ، وقضية العلمية نفسها . نحن نفتقر إلى هذه المنهجية أصلاً ، ونحن نفتقر إلى الصيغة التي تجعل من النقد علماً . فلنؤسس أولاً هذه الصيغة ولنعمل على أن يسلم الجميع أولاً بضرورة أن يكون النقد علماً بالمعنى المرجود في العلوم الإنسانية ثم بعد ذلك نختلف في المنهج الذي أتحمس له أنا والذي تتحمس له أنت . هذا شيء أظن أنّه لاحق . أمّا الآن فقد جاء أوان الحسم لنتخلى عن هذه الثنائية العجيبة : ثنائية : النقد علم وفن ، كأنّه علم بالمعنى التجريبي ، أو فن بمعنى أن الناقد ، كما كان يقول طه حسين ، الناقد أديب بأدق معاني الكلمة وبأصحّ ما تكون الكلمة وتكون النتيجة عبارات إنشائية .

لقد آن الأوان لتجاوز ثنائية العلم « الأميريكي » والفن الإبداعي ، إلى صيغة النقد/العلم بالمعنى الموجود في العلوم الإنسانية . فإذا أسسنا هذه الصيغة يمكن أن نتناقش أو نتحاور في محركها المنهجي وصلته بالأيديولوجية . وفي تقديري هذه قضية لاحقة ليست هي الحاسمة الآن . الحاسمة أن يكون هناك نقد/علم أو لا يكون . هذا هو الاختيار الأول والسؤال الأول .

**□ أريد أن أعرف رأيك بما حققه المنهج المادي التاريخي في الساحة الأدبية العربية . أنت تعرف أن هناك محاولات عدة في هذا المجال قام بها باحثون عرب**

ومنهم حسين مروة والطيب تيزيني وسواهما .

ـ سؤالك يتضمن مكراً وينطوي على إيحاء بإجابة في داخل السؤال . ولماذا لا نطرح السؤال بصيغة أخرى : ما الإيجابيات التي حققها هذا المنهج ؟

أولاً أنا أظن أنّ هذا المنهج قد حقق مجموعة من الإيجابيات، على الأقل قد كشف الدور المهم الذي تقوم به العناصر المادية في حركة المجتمع العربي ، وكشف عن طبيعة التكوينات الاجتماعية ، والعلاقات الاجتماعية المتصارعة التي صنعت حركة التاريخ .

في تقديري أنّ ما قد يمكن أن يكون من ملاحظة هو أنّ هذا المنهج لم يكشف كل الكشف عن المطلوب منه أن يكشف عنه . وسيظل هذا المنهج مفتقداً إلى كثير من المعطيات التي تساعده على أن يحقق نفسه لأنّه إذا كان التفسير المادي الجدلي للتاريخ يهتم بحركة الصراع بين الطبقات ، المشكل أننا ليس عندنا وصف دقيق حقيقي للطبقات ولا لمكونات الطبقات . ومن هنا فإنّ كل حديث عنها مغامرة تنطوي على قدر هائل من الخطر. وما دام الأمر في داخل منطقة الظن فلنقبله، لكن لن يصل الأمر إلى اكتماله الحقيقي إلّا بعد أن تتكامل المعطيات التاريخية بمعنى أنّ المفكر الذي يتأمل التراث العربي تأمّلاً جدلياً مادياً لا بد أن يأتي عليه يوم وتتاح له كمية وفيرة من المعلومات ليست متاحة حتى الآن . الدخول مثلاً ، الوظائف الاجتماعية ، التكوينات الدقيقة لما يسمى بالطبقة أو بالشريحة الاجتماعية ، العلاقات الحاسمة والمحددة بين هذه الطبقات وبين الشرائح . أظن أنّ هذه المعطيات ليست متوفرة . ومن هنا أكاد أزعم أننا ليس عندنا حتى الآن تاريخ اجتماعي للماضي ، لأنّه ما زالت المعطيات مفتقدة ، وإنّما دعنا نتحدث عن هذه الجهود باعتبارها محاولات خصبة تنطوي بالتأكيد على قدر من المغامرة ، وانها ضرورية من حيث أنّها بداية ، وان الإيجابيات التي تحققها تدفع إلى مزيد آخر من الإيجابيات ، وان السلبيات التي قد تكون قد ارتبطت بالمحاولة سوف تدفع إلى تجنبها ليسير الفكر العربي خطوة أبعد في تأمل نفسه .

ولا أظن أنّ أصحاب هذا الاتجاه يرون أنّ اتجاههم هو الاتجاه الوحيد المفروض ، إنّما هو اتجاه أو منهج من المناهج التي تستخدم مع غيرها من المناهج لتحقق نوعاً من التكامل في النظر ، والتكامل في التعرف والتكامل في الوعي .

( آفاق عربية تموز ١٩٨٥ )

# حوار آخر مع د. جابر عصفور

□ كيف تتصور مستقبل النقد عندنا ؟

ـ تصوري للمستقبل بحكم الضرورة تصور يتوقع ما سوف يسفر عنه التطور لأنّ النقد العربي يتطور فعلاً . وأنا أظن أنّه في ربع القرن الأخير ، وليس العشر السنوات كما يزعم البعض ، بدأت عملية يمكن أن نسميها بعملية التأسيس للنقد، وذلك لأنّه قبل هذه الفترة يمكن أن نقول انها كانت فترة بدايات وفترة تمهيد . وقد قام الرواد بإزاحة العقبات ، واستنبات مناهج جديدة ، ونظرات جديدة ، في الفكر العربي الحديث . دور الرواد انتهى ، وتقريباً منذ ربع قرن ، بدأت عملية التأسيس الحقيقية في النقد العربي . لكن هذه العملية التأسيسية لم تبدأ ولم تحرك إلاّ بوصفها جزءاً من تاريخ ، ومن مراحل سبقت في النقد العربي الحديث . وهذا هو سرّ التواصل بين طه حسين ومحمد مندور وإحسان عباس ومن جاء بعد إحسان عباس . وأتوقف عند إحسان عباس ومن جاء بعده على وجه التحديد لأنّي أزعم ، خاصةً على مستوى الشام ، ان في نقد إحسان عباس أصالةً لا تتوفر عند بعض البنيويين الذين تطاولوا على إحسان عباس في بعض الأحيان ، إذا شئت العبارة على هذا النحو من الوضوح والصراحة .

بدون إدراك هذا التواصل أولاً لن نفهم الصورة ، وينبغي أن نخجل من أنفسنا عندما ننكر جهود السابقين لأنّهم هم الذين صنعوه . فلنتجاوزهم ، هذا حقنا المشروع لكننا نتجاوزهم كما يتجاوز الابن أباه عندما يصنع عالمه هو . لكن حتى عندما يقتل الابن الأب بالمعنى الفرويدي ، فهو لا ينفيه ولا يلغي اسمه من الوجود تماماً . انه نوع من التواصل الخلاق الذي لا ينفي الأصل وإلاّ يصبح الابن ابناً نغلاً . .

**□ وهذا ينسحب برأيي على الحداثة مثلاً. فالحداثة الحقة لا يمكن أن تنقطع عن الجذور . .**

ـ إطلاقاً . ولكن أي جذور ، هذا هو السؤال .

**□ هناك نقاد يرون أنّ عملية النقد هي الأخذ من كل منهج بطرف ، وهناك نقاد يرون أنّ التزام نظرية نقدية ، أو منهج نقدي معين لا يحيد عنه هو الطريق السليم . أين أنت من هاتين الطريقتين ؟**

ـ لا . أنا لا مع هذا ولا مع ذاك . فتح الباب أمام الناقد لأنّ يختار من كل مذهب ، هذا فهم للنقد يشبه مفهوم الأدب قديماً عندما كانوا يقولون إنّ الأدب هو الأخذ من كل شيء بطرف، وكأنّ النقد ، على هذا الفهم ، هو الأخذ من كل فنّ بطرف . فخُذْ من أي مذهب كما تشاء . . هذه تلفيقية . ودعني . . أحكي لك قصة مسلية . في مؤتمر من المؤتمرات رأينا بعض الباحثين ، أو بعض الباحثات ، قد بدأ بحثه بالقول انه ليس هناك منهج يُلتزَم ، وإنّما ينبغي على المرء ان يأخذ من كل المناهج ، وإذا بنا نقرأ البحث فنجد انه تلخيص رديء لكتاب أحد البنيويين . . هذه من قبيل التفكه . لكن ، على التأكيد ، ليس هناك شيء اسمه الأخذ من كل شيء بطرف . . ومعنى هذا أنّ كل ناقد لا بد أن يكون عنده نظرية نقدية ، وإلاّ فلن يكون ناقداً أصلاً . لكن عندما نقول ان كل ناقد يجب ان يكون عنده نظرية نقدية لا يعني هذا جمود الناقد داخل النظرية ، وتحجره في قوالب جامدة لها . عليه ان يطوّر دائماً هذه النظرية ، وان يعيد صياغتها ، وإنتاجها ، وان يعيد تأمل علاقتها بالواقع الأدبي لحركته المتغيرة من خلال عملية الممارسة .

وباختصار ، يمكنني ان أقول إنني لستُ مع الأخذ من كل مدرسة ، فهذه تلفيقية تؤدي إلى الفوضى وتضارب المفاهيم وأحياناً يكون وضع الناقد الذي يأخذ من كل شيء بطرف أشبه بوضع جهاز الراديو الخرب الذي يذيع عشر محطات إذاعية في نفس الوقت ،ولن يكون هناك أي شيء سوى التشوّش .

**□ وكيف تعرّف النقد ؟**

ـ أعتبر ان النقد علم بالمعنى الخاص بالعلم في العلوم الإنسانية ، بمعنى أنّ النقد نشاط إنساني يخضع لنموذج تصوري ، هذا النموذج هو الذي يحدد الحركات أو

الإجراءات العملية للناقد ، وهذا النموذج التصوري يتأثر بالمادة الموضوعة .

ولا بـد من الإلحاح عـلى علمية النقـد ، ليس بالمعنى التجـريبي في العلوم مثل الكيميـاء ، وإنّما بـالمعنى الفلسفي المستخدم في العلوم الإنسـانية . ومن هنـا يمكن أن نقسم النقد إلى القسمين المعروفين : نقد نظري ، ونقـد تطبيقي ، إلى آخـره . ولكن أيّاً كانت التقسيـات لا بد من الإلحـاح على ان النقـد علم ، وان المسألـة ليست مجرد ذوق وإلاّ تصبح فوضى . وعندما نتحدث عن ان النقد علـم لا نفعل شيئاً أكـثر من الحديث عن ان النقد قائم على نظرية ، وان كل ناقد لا بد أن يكون له نـظرية ، وان علميـة كل نـاقد هي اتّسـاق العنـاصر المكـونـة للنـظريـة ، هي مستـوى المفـاهيم في ترابطها ، وعلى مستوى التعامل مع النصوص النقدية الموجودة في الواقع .

**□ كثيراً ما يرد على السنّة غير النقـاد ان النقد ليس إبـداعاً ، وان النـاقد غـير مبدع أو غير المبدع . . كيف تستقبل هذا القول ؟**

ـ بعض النقاد يردون على هذه العبـارة بأنّ النقـد إبداع ،وأنا لا أريد أن أذهب إلى هذا الحد . أنا ألحّ على أنّ النقد علم بـالمعنى الموجـود في العلوم الإنسانيـة ، ومن المؤكد انني سأوافق هؤلاء على ان النقد ليس إبداعاً ، بمعنى أنه نشاط تصوري عـلى عكس الأدب الذي هو نشاط تخيلي . فإذا كان الشاعر مثـلاً يفكر بـالصور ، فـالناقـد يفكر ابتداءً بالمفاهيم ، ومن هنا ، فالناقد لا يمكن أن يكون شاعراً عندمـا يكتب نقداً وإلاّ تخلى عن مهمته ، أو تحول إلى شيء آخر . فالنقد ، ما دمت أتحدث عنه بوصفـه علماً بهذا المعنى ، فإنّه ليس إبداعاً بالمعنى الموجـود في الشعر مثـلاً . أنا عنـدما أكتب دراسة نقـدية لا أزعم لنفسي أني أريد أن أنافس الشاعر في إبداع قصيـدة مغايـرة . أنا وظيفتي مختلفة ، أنـا أفكر بـالمفاهيم التي أحـوّل بها نصّ القصيـدة إلى لغة أخـرى تجعلها أكثر دلالةً من الناحية النظرية .

**□ هل يمكن الجمع بين النقد والإبداع ؟ ألا تعتقد أن هذا الجمع قد يسيء إلى النقد وإلى الإبداع معاً ؟**

ـ عند العمالقة الكبار الأمر ممكن . وكون النقد نشاطاً تصوّرياً والإبداع نشاطاً تخيّلياً لا يـعـني أنّ كـلا الـنـشـاطـين يمـكـن أن يـتـوفـرا لإنـسـان واحـد ، لـكـن في أوقات مختلفة ، وهذه حالة الكثير . مثـلاً هناك ، قبـل إليوت ، الـرومانسيـون أمثال

كولوريدج وولدز روث، وقل نفس الشيء في فرنسا، وفي ألمانيا، حتى تصل إلى إليوت وغير إليوت، وعندنا أيضاً في العالم العربي هذه الظاهرة غير موجودة. ستجد مثلاً لكولوريدج شعراً عظيماً ونقداً عظيماً، وتجد لأليوت أيضاً شعراً عظيماً ونقداً عظيماً . الجمع بين الشعر والنقد يبدو انه لم يتوفر إلّا في المرحلة المتأخرة التي هي مرحلة الحداثة. قبل ذلك لا. مثلاً العقاد كتب نقداً وكتب شعراً. لكن اقرأ شعر العقاد وإقرأ نقده ستجد أنّ العقاد الناقد غير العقاد الشاعر ، وان الجانب النقدي عند العقاد هو الذي له الأهمية ، وان الشاعر ليس شاعراً . . قُلْ نفس الشيء على المازني . لكن في المرحلة الأخيرة ربما تغير الأمر قليلاً فالكتابات النظرية للشعراء ازدادت ، وواضح انها لم تقلل من زخم الإبداع عندهم . هناك مثلاً حالة صلاح عبد الصبور . هناك مثلاً بعض الكتابات التي يكتبها عبد العزيز المقالح . أسماء كثيرة جداً .

هذه الغلبة الموجودة في المرحلة الأخيرة ربما كانت مرتبطة بكون الحداثة تُهاجَم كثيراً ، وان إحساس شعرائها بالهجوم يدفعهم إلى توضيح أنفسهم نقدياً وتوضيح إبداعهم نظرياً . ويبدو ان هذا هو السبب في وفرة الكتابة النقدية عند شعراء الحداثة بالقياس إلى غيرهم من الشعراء السابقين، ذلك لأنّ الشعراء في مرحلة تُعادي إبداعهم يضطرون إلى الدفاع عن إبداعهم تنظيراً ونقداً وشعراً ونثراً في الوقت ذاته . ومن حقّ الشاعر أن يدافع عن شعره ، ويبرّر طريقته ، ما دام في دفاعه عن هذا الشعر وفي تبريره لهذه الطريقة لا يخلّ بالشروط الأساسية للنقد ، وهي موضوعية العلم بالمعنى الموجود في العلوم الإنسانية . فإذا لم تتحول المسألة إلى « بروباغندا » ، أو إلى علاقات عامة ، وان يكتب بطريقة موضوعية متكاملة ، فلا جناح على ذلك .

**□ أعرف إنك ناقد يساري ، ولكن أية أفكار تلتزمها في النقد ؟ المنهج المادي التاريخي مثلاً ؟**

ـ إنك تستطيع أن تقول إنني ناقد محسوب على اليسار ، أو إنني ناقد يساري بشكل أو بآخر ، وهذه الكلمة يمكن أن تحدد منطلقاتي النقدية . لكني يساري منفتح إذا شئت الدقة ، أقبل وأسعى للحوار مع كل النظريات والمناهج النقدية المتاحة . ومادمت أثق بمنطلقاتي الفكرية الأساسية ، ولا أنظر إليها نظرة دوغماتية ، ولا أمنع نفسي من الإفادة من المنجزات الموجودة حولي ، فلا أخشى على نفسي من حرية

الحركة في هذه الأُطُر . ولهذا السبب أقوم أحياناً بنوع من المغامرات النقدية التي يراها بعض أصدقائي عندما ينقدونني خروجاً ، كما حدث في خطاب طه حسين عن « المرايا المتجاورة » . فهذا الكتاب أخذ عليه بعض الأصدقاء أنه تجاهل الأبعاد التاريخية في تطور طه حسين ، أنه لم ينظر إلى طه حسين من منظور تاريخي . وأظن أن هذا الاتّهام الذي وُجه للكتاب ناتج عن طبيعة منهج الكتاب لأنّي كنت أحاول أن أنظر إلى طه حسين نظرة آنية لا نظرة تعاقبية . والبعض وصف الكتاب بأنّه تطبيق للبنيوية ، وأنا في حقيقة الأمر لم أكن أطبق البنيوية ، مع أنني استخدمت كلمتي بنية وبناء . وأنا لستُ بنيوياً ولكن هذا لا يمنعني من أن أستفيد من البنيوية . وإذا أصرّ البعض على أن ينسبني إلى البنيوية فلينسبني إلى البنيوية التوليدية وليس البنيوية الشكلية . لكن على أي الأحوال فالحركة الأساسية عندي هي الاهتمام والبحث عن الدلالة الاجتماعية للعمل الأدبي ، لكن بطريقة مغايرة للطرائق التي كانت موجودة من قبل . وفي هذا المجال أحاول أن أقوم بنوع من الكشف الخاص بي . وهذا هو السبب في الهجوم على كتاب « المرايا المتجاورة » ، وهذا غريب لأنّ الكتاب حصل على جوائز لم يحصل عليها كتاب آخر . أخذ جائزة معرض القاهرة ، كما أخذ جائزة معرض الكويت . لكن بالنسبة لي أصبح هذا الكتاب تاريخاً . انتهى . لكن الشاهد في هذه القصة أنّ هذه النظرة الرحبة للنقد ، وعدم التقوقع في قوالب جامدة ، ويمكن أن تُحدد باسم اليسار ، هي التي أدّت إلى مثل هذه المواقف .

**□ هل أنت متشائم من واقع النقد العربي ؟**

ـ لا . لست متشائماً ولكني غاضب أحياناً من واقع بعض النقاد . هناك نوع من الاستخفاف بالعقول وإطلاق لدعاوى كبيرة أحياناً بلا مبرر ، وبلا سند، إلى درجة أنني قرأت لواحد من النقاد « البنيويين » كلاماً يزعم فيه أنّ النقد العربي لم يبدأ إلاّ منذ سنوات قليلة ، وكأنّ هذه البنيوية هي التي ستؤسس النقد العربي . أما قبل ذلك فلا شيء . وهذا لا يستطيع أن يقبله عاقل . ولكن مع الأسف هذه الدعاوى كثرت في هذه الآونة .

**□ هل تعتقد أن الإبداع مرتبط بالعمر ، وان شعر الصبا أكثر حيوية من الشعر الآخر ؟**

ـ أنا أعتبر أن الإبداع يتأثر بالعمر. وهنا يبدو أنّه من الممكن تذكر بعض ما قاله

ت. س. إليوت . إليوت عنده حاجة يسميها سنّ النقد . يقول إنّ الشاعر حتى الأربعين تقريباً، أو الثلاثين، يكتب بالانفعالات، لكنه عندما يصل إلى الأربعين تهدأ كل هذه الأشياء فيه ولا بد أن يكتب الشعر بشيء آخر غير الإنفعالات ، وهو الفكر . وهذه الفكرة كان إليوت يبرر بها صمت رامبو : رامبو ترك الشعر في صباه واشتغل في أمور لا علاقة لها بالشعر والأدب إلى أن مات . قد صاغ إليوت من تفسيره لرامبو هذا المبدأ .

المبدأ لا بأس به ، لكنه ليس صحيحاً على إطلاقه . فمن المؤكد أن كل مرحلة من العمر لها انفعلاتها ، ولها فكرها . وأنا أشعر بقربي الشديد لدواوين البياتي المتأخرة مني لدواوينه الأولى. على سبيل المثال ، أنا شخصياً ، وليس بحكم شيء ، ولكن عندما أشعر بالرغبة النفسية في قراءة البياتي أقرأ مثلاً « سيرة ذاتية لسارق النار » . أقرأ قصائد « حب على بوابات العالم » . أقرأ « قمر شيراز » . وهذه هي دواوينه المتأخرة، ولا أقرأ دواوينه الأولى . وقد يكون السبب هو خشونة الانفعالات في الدواوين الأولى التي تجعل الشعر وكأنّه صراخ ، لكن في المراحل التي يتوازن فيها الانفعال مع الفكر ، ويصبح الانفعال شعوراً متأمّلاً ، والفكر تأمّلاً مشعوراً به ، تكون هناك القطرات الصافية من الشعر . ولذلك علينا أن نفهم علاقة الشعر بالعمر على هذا النحو ، والمسألة ليس لها قانون مطلق لأنك قد تجد شاعراً في سن الخمسين يتفجر كالقنبلة . ولكن لا نستطيع أن نقول إنّ هناك قانوناً صارماً في هذه المسألة ، رغم احترامنا كثيراً لكلام إليوت .

( آفاق عربية )

# مع أ . جبرا إبراهيم جبرا

□ كيف تنظرون إلى واقع النقد العربي ؟

ـ يظهر ان النقد في السنوات الأخيرة صار قضية بالنسبة للأدباء العرب . فأينما ذهبت تجد الأدباء ، بشكل خاص ، يتشكون بأنّ النقد ضائع ، أو غير موجود ، وانه متخلف عن الإبداع . . . ، ويحمّلون من يتصورون أنّهم نقاد مسؤولية انعدام النقد بالرغم من التناقض في هذا الكلام .

الذي أراه هو أنّ الهوس بقضية انعدام النقد هوس في غير مكانه . القضية هي قضية هل هناك إبداع أم لا ؟ وهذا قد يؤدّي بنا إلى نتائج مؤلمة . ربما سنضطرّ للقول إنه ليس هناك إبداع ، وبالتالي ليس هناك نقد ، أي لو كان هناك روايات كبيرة على سبيل المثال لكان هناك نقد يواكبها ، أو يحاول أن يحللها وينقدها .

الذي نعرفه في تاريخ آداب العالم ، بما فيه تاريخ آدابنا نحن ، ان الإبداع كثيراً ما يوجد ويتصاعد وينتشر نفوذه لفترة قبل ان يواكبه النقد . نحن كنا نقول ان النقد يواكب الإبداع . أنا في الواقع بدأت أشعر في المدة الأخيرة ان النقد يتخلف عن الإبداع زمنياً إلى أن يلحق بما تحقق من إبداعات ، لأنّه لا يعتمد على جزئيات محدودة من العملية الإبداعية الكبيرة ، وإنّما يحتاج إلى إبداعات كثيرة كي يستطيع ان ينظّر، لأنّ النقد في أساسه تنظير ثم تطبيق لهذا التنظير ، أو تطبيق ثم استنتاج التنظير . وفي كلتا الحالتين النقد يحتاج إلى أعمال كثيرة لها من الوزن والخطورة ما يجعل المهتمين يفكرون تفكيراً فلسفياً ومنطقياً وجمالياً ، وكل أنواع التفكير هذه معاً في الاقتراب من هذه الأعمال .

عن وضعية النقد في بلادنا العربية أقول إنّ الدارسين العرب في السنوات الخمسين الأخيرة أخذوا يتزايدون بسبب نوع الدراسات الجامعية التي بتنا نراها في العواصم العربية ، سواء في بغداد أو في بيروت أو في القاهرة أو في عواصم المغرب ،

ويتدارسون وضعية النقد ومحاولة وصل العملية النقدية التقليدية بالعملية النقدية الغربية كما عُرفت خصوصاً في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، ووصل هذه العملية أيضاً بالإبداع المعاصر لأنّ الدارسين العرب لم يكونوا ميالين إلى إدخال الأعمال المعاصرة في نطاق بحوثهم . عندما تنبّهوا إلى إدخال النتاجات المعاصرة بحيث صرنا نرى أنّ هناك من يدرس بدر شاكر السياب ، وهو معاصر جداً ، أو حتى شعراء أصغر منه عمراً ، صُدموا بالنقد الفرنسي الجديد الذي جاء بالبنيوية وما تلا البنيوية ، وأُصيبوا بما نسميه الآن بصدمة الثقافة . النقاد العرب مصابون الآن بصدمة الثقافة النقدية . وهذه الصدمة بتّ أشعر كرجل ساهم في العملية النقدية في الثلاثين سنة الأخيرة على طريقتي وعلى طريقة الذين درست عليهم ، هذه الصدمة أصابت الكثير من النقاد والدارسين بنوع من الذهول بحيث لا هم الآن يستطيعون أن يفهموا حقيقة ما يجري في الساحة النقدية في فرنسا لكثرة الأسماء ولكثرة الأساليب ولكثرة الطرق أو الطرائق النقدية ، ولا هم يرضرون بما استلموه عن أساتذتهم من أساليب النقد وطرائقه . وبذلك اضطررنا أو اضطرّ بعضنا إلى القول إنّه ليس هناك نقد لأنّ الناقد بات لا يتقن الطريقة الفرنسية الجديدة بحيث يستطيع تطبيقها على الأعمال العربية ، ويرفض استعمال الطريقة القديمة التي كان بإمكانه ان يطوّرها بما للغة العربية من عبقرية خاصة ، وبما للتراث الأدبي العربي من أساليب خاصة ، فوقع الجميع بين شقي رحى .

يخيل إليّ أنّ المسألة صارت كما يلي : نحن الآن نُطْحَن طحناً بين شقي الرحى ، والبارع من يستطيع أن يخرج من هذا المأزق بمجابهة الأعمال الإبداعية التي تتواتر الآن في العالم العربي بشكلٍ ما . وإذا لم تكن هناك مجابهة لهذه الأعمال فإننا سنبقى ندوّم في الدوّامة النقدية الفرنسية المعاصرة التي لم تلق قبولاً عالمياً كما يتوهم البعض ، وإنّما هي ما زالت مدارس متمثلة بأفرادها . عندما تذكر أنت « رولان بارت » أو « فوكو » أو « داريدا » أو « تودوروف » أو الآخرين لا تجد إلاّ من يكرر دائماً أنّ هذه طريقة فلان أو فلان ، وهذا يعني أن هذه الطريقة طريقة شخصية تتصل بالناقد نفسه وليست طريقة عامة يمكن ان يجعل منها ما يشبه الدستور أو النظرية التي يمكن قبولها كما كانت تُقبل نظريات أفلاطون أو أرسطو مثلاً في مسائل الفكر .

**□ يتحدثون في فرنسا الآن عما بعد البنيوية . .**

ـ ما بعد البنيوية ، كل شيء أصبح الآن ما بعد . . . ، كلها كانت في الواقع طفرات وأصبح التنظير النقدي أشبه لسوء الحظ بالصرعات .. وكما قلت إنّ هذه الصرعات تنتمي إلى أصحابها الأفراد ، وليس إلى مدارس تُعَمَّم لأنّها تكشف عن خوافٍ فكرية أو نفسية أو أدبية أو ذهنية تجعل للإنسان فهماً أكبر لما يبدعه كل يوم .

**□ المؤسف أنّ الأشياء توهب لها حياة عندنا بعد أن تكون قد انقضت حياتها عند سوانا . .**

ـ وهذه هي المصيبة . . .

**□ أعتقد أنك مع تطوير ما لدينا من طرائق ومناهج نقدية لا مع التطرف والمغالاة في توسل مناهج نقدية أجنبية لها طابع الطفرة أكثر ممّا لها أي طابع آخر .**

ـ إنني مع التطوير . التطوير بمعنى انك تعرف ما قاله السلف لكن يجب أن تكون على صلة بما يقوله الناس اليوم . يجب أن تكون على صلة بالفكر ، لكن الخوف انك عندما تتصل بالفكر اليوم تصاب بهذه الصدمة التي تحدثت عنها ، فترفض أنت ما تسلمته من معرفة ، ولا تكتسب المعرفة الجديدة . المؤسف أننا نعود إلى حكاياتنا القديمة : مشية الغراب ومشية الطاووس .

أنا ما زلت أؤمن أننا إذا أبدعنا إبداعاً كبيراً فإننا نجد الناقد الكبير . صدمتنا سببها أننا لسنا مقتنعين بما نبدع إمّا لأنّنا لسنا مقتنعين بمستواه ، أو لأنّنا لسنا مقتنعين بكميته ، أو بالاثنين معاً .

**□ ما هو المنهج النقدي الذي استخدمته أنت ؟**

ـ أنا من أتباع المدرسة التي كانت تُسمّى إلى عهد قريب بمدرسة النقد الجديد . النقد الجديد كان من أساتذته الكبار ، إلى عهد قريب ، ا . ي ريتشاردز ، وليغز ، وآخرون في أمريكا ساروا على نهج هذين الناقدين الكبيرين . وكل هؤلاء أصرّوا على الاهتمام بالنص كنص مجرداً من الاعتبارات الأخرى التي كانت فيما مضى هي السائدة ، وكانت تعتبر النص خادماً للاعتبارات الأخرى .

اهتمامي هو دائماً في ما يقوله الشاعر أو ما يقوله الروائي بالكلمات التي يقولها . أنا أدرس الصور التي توحيها هذه الكلمات ، أدرس الأحداث التي توجدها هذه

القصص ، أتأمل في الجذور التي توحي بها الكلمات والصور ، أتأمّل في ما يحيط هذا كله من النزعة الإنسانية العميقة ،نحو الأسطورة والتفكير عن طريق الأسطورة ، وتفاصيل كثيرة من هذا كلها محصورة في النص الذي هو أمامي . أي أنّني لا يهمّني في النهاية من هو الشاعر ، وإنّما يهمني ماذا يقول الشاعر . لا يهمني من هو الروائي ، وإنّما يهمني ماذا يقول هذا الروائي . هذا أولاً ، ثم أهتمّ ثانياً ، على طريقة النقاد الجدد ، بالتركيبة التي يحققها النص . طبعاً هذه متداخلة بقضايا البنيوية التي أتت كسليلة شرعية لطريقة مدرسة النقد الجديد . أي أنّ التركيبة التي سميناها فيما بعد « البنيوية » هي في الواقع مبنية على فكرة التركيز على النص والجزئيات التي تُنشيء كياناً معيناً هو الذي سيحدّد في الواقع مسار الدراسة . لكن فيما بعد ، أهل البنيوية ، وما بعد البنيوية ، انطلقوا من هذا الأساس باتّجاهات تنظيرية كثيرة جعلتهم ينسون العودة إلى النص بالشكل الذي بدأه أهل النقد الجديد . هم من ناحية طوروا النقد الجديد فأصبح هذا المنهج الجديد ، ولكن من ناحية أخرى ، أوحوا بأنّه لا يكفي لما يريدون أن يقولوا ، في حين أنّ أهل النقد الجديد كانوا يؤكّدون على النواحي الإنسانية والنواحي السيكولوجية وعلاقة هذا كله بالوعي واللاوعي . لماذا اللاوعي ؟ لأنّ يونغ كان مؤثّراً كبيراً في جماعة النقاد الجدد ، وكذلك فرويد، ولكن يونغ كان المؤثّر الأكبر .

هذا كله أصبح الآن في عداد الأقل أهمية بالنسبة للبنيويين لأنّ البنية ، التركيبة الظاهرة أو التركيبة التي ليست ظاهرة ، وإنّما التي يبرزها الناقد ، بنظرهم أصبحت هي الأهم من الإشارات الخفية التي تعود بنا إلى قضايا الوعي واللاوعي .

أنا في الحقيقة ما أزال من أنصار مدرسة النقد الجديد ، وما أراه أنّ أهل النقد الجديد أوجدوا نهجاً سيبقى لمدة طويلة هو الأساس في أي مقترب نقدي ، وتبقى الأشياء اللاحقة أشياء لاحقة تأتي وتذهب ، والأساس يبقى هو المشعّ دائماً في هذه المناهج .

**□ لا شك أنّ الانطلاق من النص انطلاق سليم ، ولكن الإحاطة بجوانب هذا النص المختلفة ، ومنها شخصية كاتبه وظروفه ، يمكن أن تساعد أكثر في العملية النقدية . .**

ـ أنا أعتقد أنّ هذا صحيح . الذي حصل هو أننا عندما ركزنا على النص كان

في الواقع نوعاً من رد فعل على التاريخانية التي كان من دعاتها « تين » وسواه من نقاد القرن التاسع عشر . رفضنا التاريخانية من أجل أن نركز على النص .

الطريقة التي استلمناها نحن النقاد العرب كانت التاريخانية لاتزال موجودة فيها . ولا نزال حتى الساعة نعتمدها لأنّه لم يكن عندنا نقد كثير تاريخانياً . كنت أنا بالذات أحاول الاستفادة بقدر قليل جداً ، وبدون أن يتدخل في حكمي ما أستفيد منه ، من الخلفية التاريخية للشخص الذي أنقده . ولكن كان ذلك اعتباراً ثانوياً وكنت أحاول أن ألقي ضوءاً أستمده من النص على النمو الفكري أو الإشكال النفسي الموجود عند صاحب النص ، وأربط هذا كله أحياناً بمراحل تطوره هو ومراحل التطور القومي في البلاد العربية ، يعني تطور المدينة أو المشاكل السياسية وسواها . وأنت عندما تقرأ كتابي ( النار والجوهر/دراسات في الشعر ) تجد انني أخذت ستة شعراء عن طريقهم درست التحولات الاجتماعية التي كان هؤلاء الشعراء جزءاً منها ،ولكنه كان جزءاً فاعلاً في هذه التطورات هذا ما أراه . إلى وقت قريب كنت أرى أنّ الشعر بخاصة في العالم العربي كان له دور فاعل في تغيير المجتمع العربي . الآن قد يكون هذا الأثر خفّ كثيراً وصار منفعلاً أكثر منه فاعلاً ، أي أنّه أصبح تابعاً أكثر منه رائداً . ولكن عندما تقرأ هذا الكتاب ، سواءً عن نزار قباني أو توفيق صايغ أو الجواهري ، تجد أنني أبدأ من نصّ وأعود إلى المرحلة التي عاشوها هم سواءً كأفراد أو كأجزاء أو عناصر في هذا المجتمع . وأحياناً أراهم كتيار ضد التيار ، كشيء يقف في وجه ما هو سائد ، وبذلك هو يعاني من النتيجة لكن ما هو سائد يتأثر بهذه المقاومة فيختلف مجراه .

ولكن لا شك أنّ بعض الأساليب الحديثة في النقد يمكن الاستفادة منها في دراسة الشعر الحديث ، أو دراسة الرواية الحديثة إذا أجاد الناقد العربي فهم هذه الأساليب .

أكثر ما قرأته أنا في الفترة الأخيرة من « نقد » هو إعادة صياغة المناهج كما ينصّ عليها فلان وفلان من الفرنسيين . وكل هذه الدراسات عائمة في الهواء ، لا تستطيع أن تنزل بها إلى النص الذي هو أمامنا. حالما ينزل الناقد إلى النص الذي أمامه تجد أنّه إمّا عاد إلى التاريخانية ، أو في أحسن الأحوال في نظري يعود إلى النصيّة ، أي إلى طريقة النقاد الجدد .

وأريد أن أقول شيئاً هو أنّ هذا الاتجاه موجود في فرنسا ، وموجود في انكلترا أيضاً . لقد بدأوا يعودون الآن إلى التاريخانية مرةً ثانية لأنّهم أدركوا أنهم عزلوا الإبداع عن سياقه التاريخي والاجتماعي لدرجة أنّه أصبح شيئاً مستقلاً بذاته ، وما عاد يغري الإنسان بالتمعن فيه ، والتأثّر به . الآن يريدون أن يعيدوا هذا الإبداع إلى سياقه التاريخي والاجتماعي لكي يتأثر الإنسان به من جديد ، يصبح فيه غنى للنفس الإنسانية وقوة أخرى تساعد في تطويره .

وهذا كله تأكيد لكلامك وهو أنّ هذه المدارس تأتي وتزول . قد نجد بعد خمس سنوات ، أو عشر سوات ، أن التفكيكية التي قضت على البنيوية تكون أيضاً قد زالت ، أو ما يُسمّى الآن « ما بعد الحداثة » سيعني في الواقع عودة إلى ما قبل الحداثة . هنا الطرافة : ما بعد الحداثة تعني العودة إلى ما قبل الحداثة فتكون هذه الفترة ، فترة الثلاثين أو الأربعين سنة من الحداثة واشكالاتها وما إلى ذلك ، كأنّها نزوة حضارية طبعاً ، نزوة غريبة في الذهن الإنساني أغنته في بعض النواحي ، ولكنها لم تُؤدِّ إلى ما يمكن أن يُبنى عليها ، فاضطر الإنسان أن يتجه في تفكيره وعاطفته باتجاه آخر .

**□ يجمع بعضهم بين الشعر والنقد ، يصدر هذه السنة ديوان شعر وفي السنة المقبلة كتاباً في النقد . أعرف أنّ هذه الظاهرة ليست مقتصرة على أدبنا وحده، ففي الغرب يكتب بعضهم شعراً ونقداً أيضاً ، لكن أليس لهذه الظاهرة وجه سلبي ؟**

ـ كما قلت هذه ليست ظاهرة جديدة في عالم الأدب ، ولا هي ظاهرة خاصة بالأدب العربي المعاصر .

لا بد من القول أولاً إنّ هذه الظاهرة ليست من ظواهر الأدب العربي في القرون الماضية . أنت لا تجد في من نقدوا الشعر في القرن الثاني أو القرن الثالث أو القرن الرابع للهجرة مَنْ كان يكتب شعراً أيضاً . لكن الظاهرة جاءتنا في المائة سنة الأخيرة لأنّ الضرورات استوجبتها . والضرورات التي استوجبت من الشاعر أن يكتب نقداً ربما كانت تشبه الضرورات التي جعلت العديد من شعراء الغرب أن يكونوا أيضاً نقاداً . كل من يدرس الأدب الإنكليزي بوجه خاص يعرف أن العديد من الشعراء الإنكليز كانوا نقّاداً . وقد قويت هذه النزعة منذ القرن السابع عشر، والنزعة التي رأيناها في إنكلترا رأيناها في الوقت نفسه في فرنسا ، ووجدت فيما بعد في

الآداب الأوروبية الأخرى . لكن أنا أتحدث على الأقل في المواضيع التي لي أنا صلة مباشرة بدراستها .

لماذا كان الشعراء يكتبون نقداً ؟ هناك نقاد لا يكتبون شعراً ، وهناك شعراء لا يكتبون نقداً ، ولكنك تجد شعراء كباراً يكتبون نقداً لأنّهم يعتقدون أنّ ما يكتبونه هم بحاجة إلى دفاع ، إلى إيضاح ، فلا بد من تنظير ما يبرر هذا النوع من الشعر الذي يكتبونه ، وبالتالي يجعلون منه نوعاً من الدستور أحياناً يُسقطون بموجبه الكثير من الشعر الآخر ، أو الذي يكتبه الآخرون . تجد هذا مثلاً عند الكسندر بوب ، وعند درايدن قبله ، ثم نجده فيما بعد عند الحركة الرومانسية وعند أكثر الشعراء . أكثر الشعراء كانوا يكتبون نقداً بصورة مباشرة مثل كولردج ، أو بصورة غير مباشرة مثل ودزورث وكولردج اللذين كتبا مقدمة لديوانهما المشترك . ثم تستمر الحركة في تصاعد طوال القرن التاسع عشرة وطوال القرن العشرين . إليوت ، كما تعرف ، كان ناقداً كبيراً كما كان شاعراً كبيراً . وفي الأدب الفرنسي تجد نفس الشيء من بودلير إلى مالارميه إلى شعراء اليوم .

الشعراء العرب الذين يكتبون نقداً أيضاً قد يكونون مهمين وقد لا يكونون . قد يكونون تركوا بصماتهم على الحركة الشعرية العربية المعاصرة وقد لا يكونون فعلوا ذلك . لكنك تجد في جميع الأحوال أنّ هؤلاء الشعراء الذين يكتبون نقداً يريدون أن يفلسفوا ناحيةً ما في الشعر، لها ، على الأكثر ، صلة بما يكتبون من شعر . ولكنهم بذلك يصبحون في خطر : في خطر أن يكونوا تبريريين فقط فلا يرون من القضية إلاّ بُعداً واحداً يتصل بأسلوبهم الشعري . في حين أنّ الناقد الصحيح ، وهناك شعراء هم نقاد ممتازون ، يرون القضية من جميع نواحيها .

إنني أرى أنّ الكثير مما كتبه الشعراء من نقد كان لا بدّلهم أن يكتبوه لأنّهم عادة يكتبونه في فترات التشديد وفترات التمرّد في الأسلوب ، وفي فترات المنعطفات الكبيرة في الرؤيا بحيث يضطرّ الشاعر إلى تنظير العملية التي هي في الواقع تلقائية بالنسبة له ، ولكنه يرى أنّها في الواقع عملية متروسة ومتصلة باهتمامات وبنواحي من الفكر لا بد له من أن يجمعها في نظريةٍ ما .

**□ هذا النقد الذي يكتبه الشعراء ، وكما لاحظتم ، ينقصه الكثير من شروط العملية النقدية . هذا الشاعر/الناقد منحاز أولاً . ما يكتبه من نقد إنّما يكتبه للدفاع**

**عن نظرياته الشعرية أو لتبرير شعره . إليوت قال مرة إنّ الناس عوّلوا كثيراً على نقدي ، في حين أنّ ما كتبته هو من وحي مناسبات معينة ولا أهمية له . .**

ـ هذا من قبيل التواضع الذي كان إليوت يعلن عنه بين وقت وآخر بعد أن أصبح شخصية فكرية كبيرة في الأدب الإنكليزي والأدب الأوروبي إجمالاً ، فكان يستطيع أن يقول هذا الشيء .

في واقع الأمر أنّ إليوت كتب نقداً باستمرار منذ شبابه . وهذا النقد كان يُنشر في مجلات مختلفة لها نزعة أدبية خاصة ، ولكنه لم يكن كثيراً . ثم إنّ إليوت لم يكن ليفهم هذا النقد بشكل يحدد فيه القضية الشعرية بواحد واثنين وثلاثة إلى آخره على الطريقة الفلسفية . كان هو يكتب في مناسبات معينة ، تعليقاً على شاعر معين أو كاتب معين ، تحليلاً لمدرسة معينة ، فهماً لشكسبير والمعاصرين والأليزابيثيين ، لكنك فيما بعد عندما تقرأ هذه المقالات مجتمعة تجد أنّ هناك خيطاً متصلاً هو خيط تفكير ت .س .إليوت . وكان على النقاد الآخرين والدارسين الآخرين أن يروا ما هو هذا الخيط ، وكيف يمكن تحديده كنظرية في الشعر لأليوت .

هل هذا النقد لأليوت كان منحازاً في الأصل ؟ هو حقّاً منحاز . لا أظن أنّ هناك شاعراً يدّعي أنّه أوجد النظرية التي تحسم قضية الشعر إلى الأبد . هذا شيء غير وارد ، ولا أعتقد أنّ شاعراً سيكون له من البلاهة ما يدفعه إلى مثل هذا الرأي .

كثير من الشعراء يكتبون نقدهم بحماس ما يكتبون من شعر ، ولذلك يبدو انحيازهم واضحاً . بعضهم أكثر دقة في تفكيرهم ، أو أقل غلياناً أو حرارة في تفكيرهم ، وبذلك يبدو أنّ كلامهم مبني على المنطق ، أو الفعل التاريخي ، وهكذا . ولكن ، في الواقع ، كلا النوعين هو في الأصل منحاز إلى ما يؤمن به الشاعر نفسه ، ولو أنّه لا يكتب دائماً بما يوحي هو به في نظريته . الكثير مما يكتب الشعراء النقاد إمّا أن يتخطى ما يكتبونه ، وإمّا أن يكون قاصراً عمّا يكتبونه من شعر . الحالتان موجودتان ، سواء في الأدب الإنكليزي أو في الأدب الفرنسي أو في الأدب العربي .

ماثيو أرنولد كان شاعراً كبيراً في الأدب الإنكليزي في أواخر القرن الماضي . كان أستاذاً كبيراً وقد كتب نقداً ثم جمع ما كتبه في مجموعتين سمّاهما « مقالات في النقد » ، لكن كل مقالة له كانت أشبه بدستور للنظر في العمل الفني ، أي كيف تنظر

في العمل الفني . في النهاية قد يكون توصل إلى حقيقة أو حقيقتين أكّد عليهما بإصرار استنتاجاً من النقد الكثير الذي كتب فيه .

طبعاً لسنا كلنا مثل ماثيو أرنولد ، ولا أعتقد أنّ شعر ماثيو أرنولد كان بمستوى نقده . لكن المهم لأنّه كان شاعراً ، ولأنّه كان يكتب قصائد من نوع معين ، فإنّه أراد أن يثبت أنّ الشعراء الكبار الآخرين أيضاً كانوا يفكرون كما كان هو يفكّر ، فاستخلص مما كانوا يكتبون هذه النظريات التي هي في الواقع تفسير لشعره هو .

في النهاية ، النظرية هي شيء منحاز ، لكنها أيضاً شيء مهم . هذا الانحياز هو إضافة إلى العملية الشعرية لأنّ الشاعر ، خصوصاً الشاعر الذي يكتب النقد وخصوصاً الشاعر الذي بلغ من الدرجة في شعره بحيث يعيش في قلب القضية الشعرية ، يعلم أنّه ليس هناك أسئلة نهائية وليست هناك أجوبة نهائية في القضية الشعرية .

البنيويون عندما دخلوا الميدان في الفترة الأخيرة على أعقاب النقاد الجدد ، أرادوا أن يتعدوا عن هذا الإنحياز ، انحياز الفنان لفنه ، ودخلوا إلى ميدان النقد وكأنّهم آتون من عالم آخر وهم في الواقع جاؤوا من ميادين اللغة ، من فقه اللغة ، أو جاؤوا من الأنتروبولوجيا أو من الفلسفة . وبعضهم ، مثل باشلار ، جاء من ميدان العلم الصرف ، كالفيزياء والكيمياء . أرادوا أن يوحوا لنا أنّ القضية الإبداعية قضية لا علاقة لها بما ينظّر الشاعر ، أو الروائي إذا كان الموضوع هو الرواية ، لأنّ هناك عوامل أخرى خارجة عن إرادة هذا المنظّر ، كما هي خارجة عن إرادة الشاعر والروائي ، هي التي تحدد مسار العمل الإبداعي وهي التي هم يتحدثون عنها في القضايا البنيوية . وهذه هي خلاصة البنيوية . وبعبارة أخرى ، فقد أراد البنيويون أن يقولوا إنّ هناك قضية نستطيع أن ننظر إليها نظرة مطلقة من انحيازات أصحابها وأوجدوا النظرية البنيوية . لكن الذي حدث هو أنّ البنيويين ومن تلاهم مما بعد البنيويين ، والتفكيكيين ، أرادوا أن يقضوا على الناحية الجمالية في العمل الإبداعي ، كأنّ الناحية الجمالية لا علاقة لها بموقف الإنسان من الحياة ، وإنّما هناك أشياء أخرى تهمهم . وهذا هو الذي انتبه إليه بشكل خاص النقّاد الانكلوسكسون الذين يكادون يرفضون البنيوية جملةً وتفصيلا لأنّهم ما زالوا يعتقدون أنّ الناحية الجمالية في الفلسفة ، والجماليات في الواقع موضوع حديث النشأة ، عمره يعود إلى أواسط القرن

الماضي كفرع من فروع الفلسفة ، هؤلاء يريدون أن يقولوا إنّك إذا قضيت على الناحية الجمالية فأنت قضيت على المبرر الأكبر للإبداع ، مهما كان الإبداع متصلاً بنوازع النفس ونوازع الوعي واللاوعي مما أكّد عليه السيكولوجيون . وفي نظرهم أنّ الناحية الجمالية متصلة أيضاً باللغة ونوع اللغة المستعملة سواءً من ناحية الصوت أو من ناحية الإيحاءات ومن ناحية الصورة الشعرية المجازية التي هي قلب القضية الشعرية في الواقع بالنسبة لهم وبالنسبة للكثير من النقاد ، وبخاصةٍ بالنسبة للذين كانوا يسمّون النقّاد الجدد .

البنيويون نفوا هذا كله عن أنفسهم ، وهم ينظرون إلى القضية بشكل مطلق أثّر كثيراً في موقف النقّاد من قضية الشعر . ويخيّل إليّ أنّ الكثير من الشعر سوف يتحطم بين أيدي هؤلاء النقاد بحيث أنهم في النهاية سيضطرون أن يجدوا مخرجاً آخر غير مخرج البنيوية .

**□ هل تعتقد أنّ توزع ذوي المواهب الكبيرة ، كمن ذكرنا أو سواهم ، على أجناس أدبية مختلفة كالشعر والنقد والقصة ، هو الأصل أو الاستثناء ؟ هل الأفضل هو تفرّغ الكاتب لجنس أدبي واحد أو توزعه على أجناس أدبية أخرى ؟**

ـ هذا سؤال كثيراً ما يُثار . الذي يبدع لا يفكر أصلاً في القضية بهذا الشكل . لا يفكر ما هو أفضل : ان يؤكد على الشعر ، أو النقد ، أو الرواية ، أو القصة ، أو المقالة .

أنا أعتقد أنّ الدافع الأكبر إلى كل ما يبدعه الإنسان هو دافع قوي عنيف من الداخل ، دافع شيطاني ، سيعبّر عن نفسه ، أراد المبدع أو لم يُرد ، بشكل ما . هذا الشكل قد يكون شعراً . قد يكون نثراً ، قد يكون رواية ، قد يكون شيئاً ليس في الحسبان . وبما أنّ القضية قديمة أيضاً ، إذ كان هناك منذ أقدم الأزمان من يكتب موزعاً نفسه بين أشكال الإبداع المختلفة ، فإنّني أعتقد أن هذه النزعة نزعة إنسانية ومهمة لأنّ معظم الذين وزعوا أنفسهم بين هذه المجالات حققوا في الواقع الكثير في المجالات المختلفة ، لكنهم لا يكونون شعراء بمقدار ما هم نقّاد . وبالعكس قد يكونون نقّاداً أهم منهم شعراء ،وهكذا . هذا شيء رهن بموقف من الأدب وتطوره وتطور الأجيال ومواقفها . بعض الأحيان كانوا يقولون هؤلاء شعراء جيدون ، لكنهم كنقاد ليسوا جيدين . ثم في جيل لاحق تلقى حكماً معاكساً . يقولون : هؤلاء نقاد

جيدون لكنهم لم يكونوا شعراء جيدين ، وهكذا . أي أن هناك موقفاً يتغير مع تغير الذوق وتغير النظرة وتغير الرؤية ، وهذه عملية مستمرة .

أنا ، لأنني أحد هؤلاء الذين تحدثت عنهم ، لم أفكر في يوم من الأيام أيهم أفضل بالنسبة لي : أركّز على هذا الشيء أو ذاك . أنا في الواقع باستمرار أسلم نفسي لهذا الدافع الداخلي القوي الذي يدفعني دفعاً حيث يريد . وأحقق ما يريد هذا الدافع . ولكن لكوني أهتمّ بالنقد أصلاً ، وكون دراستي الجامعية هي في الأصل دراسة نقدية ، أحكّم طاقتي النقدية في ما أكتب ، ولو أنني أحاول أن أكبح هذه الطاقة في أثناء الكتابة لأسلطها فيها بعد على ما كتبت . لكن أعتقد أنّ التدريب الذي تدربته نقدياً جعلني أربط باستمرار بين النقد والإبداع . لقد درست على عدد من أفضل النقاد في الأدب الإنكليزي خصوصاً « ليفيز » الذي كان ناقداً كبيراً جداً، وطبعاً كنت في أيام التلمذة معاصراً للفورة النقدية الهائلة التي أوجدها ت .س . إليوت سواء معه أو ضده ، والفورة الحاصلة أيضاً بسبب كتابات د. د. لورنس الذي كان هو في الواقع روائياً وشاعراً، ولكن كان لنقده أثر اشتدّ بعد وفاته عام ١٩٣٠ ،أنا كنت في الواقع حصيلة هذا الجو الذهني الذي كان يربط باستمرار ما بين العملية النقدية والعملية الإبداعية . ولما حاولت أن أنقل هذا كله في التجربة العربية ، لم أكن دائماً موفقاً بالشكل الذي أردت ، ولكن في خلفية تفكيري ، أو في لاوعيي ، أنا أدرك الآن ، بعد مرور السنين ، أن هذا الجو الفكري الذي نشأت عليه كان له أثر كبير في توجهي . لم يكن هناك ما يدهشني . إنني أكتب شعراً وأكتب رواية وأكتب نقداً لأنّ النماذج التي أعجبت بها كانت من هذا النوع بالضبط . كانوا روائيين وشعراء ونقّاداً وكتاب مقالات . وكانوا أيضاً يكتبون السيرة الذاتية خصوصاً ، ويكتبون حتى أدب الرحلات . وأنا أتمنى لو يتاح لي أن أكتب شيئاً عن رحلاتي . والآن أنا بدأت أتطرّق إلى كتابة السيرة ، على الأقل بشكلها الذاتي . هنري ميللر كان من هذا النوع . لا أريد أن أخوض في ذكر أسماء لأنّهم كثيرون . إنّما أدب القرن العشرين كان في الواقع نتيجة التداخل في الميادين الإبداعية في مخيلة هؤلاء المبدعين الكبار : جان كوكتو مثل مشهور على هذا الشيء .

**□ ما أعرفه أنّ الطبيب المتخصص أفضل من الطبيب العام ، وان الشاعر إذا انصرف إلى الشعر أفضل من أن يجمع بين الشعر وسواه ، خاصة وان الذهن**

الشعري هو غير الذهن النقدي أو العلمي ، لذلك لا بد أن يجني أحد « الذهنين » على الآخر . .

ـ هذا صحيح . موقفك هو الذي أدّى إلى البنيوية ، وأنا أعتقد أنّ البنيوية نتيجتها عبثية . طبعاً لم تكن البنيوية عقيمة أو عدمية . لكن أنا ما زلت مؤمناً بالموقف الذي ظهر بشكل خاص في المهجريين . جبران في الواقع كان من هذا النوع . جبران كتب الرواية والشعر والنقد والتأمّل في الحياة وكل شيء . ميخائيل نعيمة أيضاً ، ولو أقل شأناً من جبران ، والكثيرون الأقل شأناً منهما كانوا من هذا النوع . وبعبارة أخرى ، كان هذا التوجه موجوداً . الشعراء كانوا كلهم شعراء ونقّاداً . حركة أپولو في مصر من أبو شادي والآخرين . العقّاد كتب شعراً . حتى طه حسين كتب شعراً . المازني كتب قصة وكتب شعراً وكتب نقداً . عبد الرحمن شكري . وسواهم .

هذه الظاهرة يُخَيّل لي أنّها من ظواهر الفوران في المخيلة العربية بعد الحرب العالمية الأولى ، لما بدأ العربي يحسّ بذاته بشكل يطفر نحو الكلمة ، ويريد أن يجعل من الكلمة وسيلة قفز ، وسيلة صعود إلى أماكن يبدو أنّها كانت في السابق محظورة عليه . وقد وجدت أنّ الشاعر كان يكتب شعراً ويكتب قصة ويكتب نثراً وكان أكثرهم مبدعين . نستطيع أن ننقدهم الآن بعين البرودة والعقل والحكمة ، لكننا يجب أن نعترف بأنّهم كانوا محركين هائلين لا للمخيلة العربية فقط ، بل للنفس العربية وبكل تجلياتها . وأعتقد أنّهم ما زالوا محركين بشكل من الأشكال .

( القبس ١٩٨٨/٧/٢١ )

# حوار آخر مع أ . جبرا إبراهيم جبرا

**□ ثمة جوانب إنسانية في عمل الناقد لا يظهر لها أثر مباشر فيما يكتب وإنّما يصدر عنها في ما يكتب . ثمة نزعة إنسانية في أعمالكم النقدية من مظاهرها تركيزكم على « الإيجابيات » وإهمالكم « للسلبيات » . .**

ـ قد يكون من المبالغة أن ندعوها فلسفة ، لكن لا بد أنّ للمرء موقفاً تنتج عنه طريقة في معالجة ما يريد أن ينظر إليه ويمحّصه فينقده . يتبلور هذا الموقف فيما بعد إلى ما يشبه الفلسفة ، إذا كان لا بدّ من استعمال هذه الكلمة الكبيرة .

أنا منذ أن بدأت أكتب نقداً لم أكتب نقداً عن عمل لا أُعجب به . كان مبدأي في النقد منذ البداية أن أنظر في أي عمل أثارني ، عند أول قراءة ، وإذا كان عملاً فنياً فعند أول مشاهدة . أريد أن أعرف لماذا أثارني هذا العمل ، أو لماذا جعلني أَبْهر إذا كان قد بهرني ، فأعيد النظر مرة أخرى ومرّة ثالثة . وإعادة النظر هذه بالنسبة لي تؤلّف ما يُسمّى بالعملية النقدية .

إذا كنت سأتصدى لأي عمل ـ ومعنى ذلك أنني سأقضي معه وقتاً طويلاً وجهداً كبيراً ـ فمعنى ذلك أنّ هذا العمل ، في نظري ، يستحق مني هذه الوقفة الطويلة ، وهذا الجهد . إذن فهو عمل أنا معجب به . سيكون همي بعد ذلك أن أرى لماذا أثارني ، لماذا أنا معجب به . والتفاصيل التي أبدأ أستغورها ، أبدأ أنفذ إلى أعماقها ، هي التي تكوّن لي المادة النقدية النهائية .

**□ ولكن مهمة الناقد أن يعرض للعمل الأدبي من كل جوانبه ، أن يعرض لما يعجب به ولما لا يُعجب ، وبخاصةٍ لهذا الأخير . .**

ـ مهمة الناقد ، كما تقتضي الكلمة نفسها ، هي أن يفرز الجيد عن الرديء ، أو الغثّ عن السمين ، وهكذا . لكن هذا بالضبط ما كان لي رأي فيه . لقد اتّبعت

طريقتي التي ربما تأثرت من أجلها بما درست في الأدب الإنكليزي وحيث وجدت أنّ الذين يعنون بنواحي الضعف في كتابةٍ ما ، هم عادة أميل إلى النقّاد الهجّائين . وأمّا الدارسون الذين يهمهم أن يبرزوا الصفات التي على كل كاتب أن يتحلى بها أو يحاول أن يتحلى بها فهم الذين يريدون أن يعرفوا أسرار عبقرية الإنسان ، يريدون أن يعرفوا أسرار العمل الجيد . يريدون أن يعرفوا خفايا القوى التي تنتج عملاً تكون فيه صفة الديمومة . وهذا بالضبط ما همّني ، ولم يهمني أبداً أن أتناول الكتّاب الرديئين ، أو الشعراء الرديئين، أو الرسامين الرديئين ، إلى آخره . وهذا في الحقيقة شيء معروف مني في السنين الأخيرة . فبعض من لم أنقدهم عندما عرفوا هذا الموقف شعروا كأنني أعرضتُ عنهم لأنني لستُ معجباً بهم . قد يكون هذا صحيحاً . ولكن أنت لا تكتب عن كل من أُعجبت بهم لأنّ العمر قصير ، والذين يستحقون الإعجاب كثيرون والحمد لله . إليك القطعة التي كتبتها عن ( تاج محل ) في أطراف الهند . ذهبت بريئاً لكي أتفرج على هذا النصب المشهور الذي بناه أحد ملوك المغول لزوجته فصعقني من أول نظرة . أُعجبت بهذا العمل الهندسي المعماري الكبير إعجاباً هائلاً جداً وللحال أردت أن أعرف لماذا أُعجبتُ بهذا الشكل . لماذا شعرت بتلك النشوة العجيبة . شعرت كأنّ هذا البناء يرتفع نحو السماء وكأنّ به شيئاً يعيده إلى الأرض لكي أستطيع أنا أن أكون جزءاً منه . وفي الواقع درست الموضوع ، درسته تاريخياً ، ودرسته معمارياً ، وكتبت عنه مقالة أنا أعتبرها من أعزّ ما كتبت بعنوان ( تأمّلات في بنيان مرمري ) .

إنّ موقفي من أي عمل فني هو موقف التأمّل في بنيان مرمري . أريد أن أدور حوله ، أريد أن أتسرّب في ثناياه ، أريد أن أخترقه إلى بعض سرّه . أريد أن أعرف أسسه ، وهكذا . وهذه العملية مجموعةً هي بالنسبة لي العملية النقدية . وأعتقد أنك إذا قرأت بعض دراساتي النقدية لبعض الشعراء ، أو لبعض الروائيين ، تجد أنني كنتُ أميناً لهذا المبدأ .

**□ تحدثت عن تأثر في هذا المنحى بالنقاد الإنكليز والنقد الإنكليزي . أنا أعتقد أنّ لهذا المنحى الرحماني ـ إن صحّ التعبير ـ علاقة بمنظومة القيم الفكرية والروحية لديكم ، ليس فقط بالنقّاد الإنكليز . .**

ـ هذا جائز جداً . قد يكون هذا المنحى جزءاً من شخصيتي المسألة . . النشأة

عامل كبير جداً في طريقة الإنسان في تعامله مع الناس ، وفي طريقته في تعامله مع الفكر أيضاً . وأنا دائماً ميّال إلى أن أستخرج أحسن ما في الآخر ، وأتعامل معه ، وأريد أن أنسى السيء الذي أنصرف عنه .

طبعاً هذا لا يعني أنني لا أعي الشرّ في الحياة . بالعكس . أنا في كتاباتي الإبداعية ، الشرّ دائماً يقلقني . والشرّ عامل مروّع في حياتنا، وأعتقد أنّ كل الفنانين ينطلقون بين حين وآخر من مبدأ مقاومة هذا الشرّ بشكل ما ، فيقاومونه بأجمل ما عندهم . حتى أقوى ما عندهم هو في الواقع حشد ناحية الخير تجاه قوّة الشرّ التي تتهدد الإنسان دائماً .

قد يكون كل هذا مرتبطاً بعضه بالبعض الآخر ، فأنا أشعر أنني إذا رأيت عملاً جيداً ، أو عملاً رائعاً ، شعرت أنّه إنّما يطالبني بأن أقول لماذا هو جيد ولماذا هو رائع ، أشعر أنني أطالب نفسي بأن أحدد السبب في أنني أبديت ردّ الفعل هذا تجاهه .

**□ عندما تكون في معرض دراسة عمل أدبي أو فني وتجد فيه الأشياء السلبية كما تجد الأشياء الإيجابية ، فكيف تتصرف ؟ .**

ـ إذا كانت رديئة جداً حينئذٍ أتعرض لها ،وهذا طبعاً موجود. أمّا الرداءة فأنا ميّال إلى نسيانها أو تجاهلها إذا كانت ناحية الجودة هي الطاغية . وأنا أذكر لك مثلاً هو أنني عندما كتبت دراستي عن نزار قباني شعرت أنّ هذه القصيدة التي يصرّ هو على أهميتها : « خبز وحشيش وقمر » ، أنا شعرت أنها قصيدة رديئة . أنا كنت أحاول أن أرى ما قيمة شعر نزار ، هذا الشعر الذي أخذ بكل الناس . هذا الشعر الذي بات الناس يجعلونه رمزاً لكل ما هو شعري في تجربتهم ، في علاقاتهم مع الناس ، مع الطبيعة ، مع المرأة إلى آخره . طيب ، أنا وجدت هذه القصيدة رديئة . شعرت أنّها تفسد سياق النقد الذي كنت اتخذته ، ولذلك أهملتها نهائياً ، لم أشر إليها أبداً .

أنا أعتقد أنّ على القارىء إذا كان متعلقاً بقصيدة أن يدرك ما يلي : بما أنني لم أتحدث عن هذه القصيدة التي يُزعم أنّها قصيدة جيدة ومهمة فمعنى ذلك أنّ موقفي منها موقف سلبي ، وخلاص ! .

**□ وعندما يعرض أحد النقّاد لأعمالكم بالنقد ، هل ترد عليه عادةً ؟ وما هو شعورك الداخلي إزاء هذا النقد ؟**

ـ تكسرت النصال على النصال . لا أكتمك أنني لا أقرأ كل ما يكتب عني ، وأحياناً أرفض أن أقرأ ما يُكتب عني . أمّا القدح الذي يتعرض له كل إنسان فقد كانت لي فيه حصّة لا بأس بها.

أنا لا أرد على أحد . ربما كان هذا جزءاً من هذا الذي ذكرته ، من موقفي من الحياة ، من النشأة التي نشأتها . حيثما وجدت أن النقد لم يُعطني الحق الذي أتصور أنّه ملكي فإنني بصراحة أترفع عنه . ولك أن تسمّي ذلك ما تشاء . ولذلك أنا لا أجاوب على النقد . حتى الذي يُكتب مدحاً أنا لا أقرأه ، وقد لا أقرأه ، وقلما أقرأه .

هناك أطروحات ورسائل ماجستير ودكتوراه تُكتب عنّي لا أستطيع أن أقرأها كلّها . وعندما أقرأها أحياناً أشعر أنّ الباحث في وادٍ وأنا في وادٍ آخر . لا بأس . إذا كانت كتاباتي تثير هذه الأفكار كلها وتثير هذه المنظومات الفكرية عند الدارسين ، فلا بأس . ولن أناقش أحداً في رأيٍ أبداه في ما كتبت وأبدعت .

وطبعاً الشيء الوحيد الذي لن أقبله هو أن يمسّني أحد في شخصي ، وهذا ما لم يحدث ، حسبما أعلم طبعاً .

**□ وهل حصل مرة أن استفدت من نقد ناقد لأعمالك .**

ـ أبداً . أبداً . أنا أقول عادةً للمبدعين: « اسمعوا هذا النقد وانسوه ». وأؤكد لك ان الكاتب لا يستفيد شيئاً ممّا يقرأ من نقدٍ لأعماله . وأنا مقتنع بهذا الرأي مئة بالمئة لأنني أنا بالذات كل ما قرأت من نقد لأعمالي لم يُفدني في شيء . لم يفتح عيني على شيء أنا كنت غافلاً عنه . لم يُوحِ لي بأهمية شيء أنا كنت غافلاً عنه . لم يكشف لي عن شيء كان محجوباً عني . ولذلك أعتبر هذا النقد يُكتب لمصلحة الناقد . الناقد يريد أن يستوضح رؤاه لنفسه فيكتب نقداً . أو يريد أن يستوضح هذه الرؤى التي أثارتها الأعمال التي ينقدها للآخرين ، للقرّاء ، فيكتب لعلّه يضيف إلى العملية نفسها ، لأنّ العملية النقدية هي صيرورة فكرية . فهو قد يضيف إلى قضايانا الفكرية . لكني لا أعتقد أنّ الناقد يفيد المنقود في شيء إذا كان المنقود بالفعل مهماً ، إذا كان له أعماق تستحق النقد وتستحق الدراسة .

أنـا أقول إنّ أصحـاب المواهب مـا عليهم إلّا أن يتبعوا مـوهبتهم ، وليسمعـوا ضجيج النقاد . لا بأس . وقد يفرحون لمـا يسمعون ، لكني لا أعتقـد أن هذا النقـد سيعلّمهم شيئاً . ربما في البدايات الشباب عندما يقرأون نقـداً قبل أن يلقـوا بأنفسهم في غمار هذا البحر الهائل ، قد يستفيدون مما يقرأون من نقد . ففي النقد أحيانـاً كثيرة توجيه كثير لمخيلة الشباب . لكن عندما يبدأ المرء في الكتابة ، ويكـون قد كتب ونشر كتاباً أو اثنين أو ثلاثة ، فأنا لا أظن أنّ النقد يؤثّـر في مسيرتـه بشكل من الأشكـال . هذه كانت تجربتي .

□ **ولم يحصل مرة أن دخلت في سجال فكري أو نقدي ؟ في معركـة من معارك الأدب ؟**

ـ مرة واحدة . وكان ذلك عام ١٩٥٦ ، في البدايـات تقريبـاً أو بعدهـا قليلاً . قـرأت مقالاً للمـرحوم أنـور المعداوي في مجلة « الآداب » وأنـا لم أكن أعـرف عن أنـور المعداوي شيئاً ، ولم أكن قد قرأت له . وقد تبين لي فيما بعد أنه ناقد محترم . قرأت له مقالاً في « الآداب » فوجدتُ فيه الكثير من الخلط ، وخصوصاً من الخلط في ما نسميه اليوم المصطلح النقدي ، وفيه ذرذرة لأسماء كثيرة شعرت أنّه يلقي بهـا جزافـاً دون أن يكون لها صلة بالموضوع ، وهذه ظـاهرة لعلّك لاحـظتها . الكثـير من النقاد ، أو ممن نسميهم نقاداً ، يحاولون أن يعطوا ما يقولونه أو يكتبونه أهميـةً بحشد الأسـماء ، عن ضرورة وعن غير ضرورة ، وعلى الأكـثر عن غير ضرورة . وهـذه طريقـة أنا أكـرهها أصلاً . أنا أعتقـد أنّ الناقـد المتمكن يكون قـد استوعب المصـطلح واستوعب أفكـار الناس ، وعليه أن يعطينا نتيجة هذا الاستيعاب كما يتفـاعل في مـا ينظر إليـه ، أي في العملية النقدية نفسها .

المهم أنني كتبت رسالة للدكتور سهيل إدريس حللت فيها هذا المقال للمعداوي وأشرت فيه للنقاط التي أذكرها الآن ، وأنـا لم أعد أذكـر التفاصيـل . الدكتـور سهيل أراد أن ينشر هـذه الرسـالة في الحـال ، كـانت الصفحـة الأخـيرة في المجلـة خاليــة فنشرها في الصفحة الأخيرة واختصر كثيراً منها لأنّها كانت أطول من الصفحة . كعادة أي رئيس تحـريـر ، أخـذ حـريتـه في التصرف فـاختصر حـاذفـاً كلمـةً هنـا وجملةً هناك ، ونشر ما نشره .

في العدد اللاحق « للآداب » ، هاجمني المرحوم أنور المعداوي هجوماً لم يهاجمني

بمثله أحد في حياتي ، لا في السابق ولا في اللاحق . كان هجوماً مقذعاً . وقد اندهشت. لماذا هذه العصبية كلها. ولماذا هذه الشتيمة؟ كان الكلام شتائم، وطبعاً لم أجب عليه أبداً ، وإنّما توقفت عن الكتابة في مجلة « الآداب » . وقد أدهشني أن يرضى سهيل إدريس بأن ينشر كلاماً من هذا النوع . امتنعت عن الكتابة في « الآداب » لعدة سنوات ، إلى أن عدت فاستأنفت الكتابة فيها فيما بعد . كان ذلك أواسط الستينات .

□ **أوكتافيو باث الشاعر المكسيكي الكبير ذكر مرة أنّه فجع عندما زار باريس يوماً فوجد صوت النقاد والمنظرين وأساتذة الجامعات أعلى من صوت الإبداع والمبدعين .**

ـ هذه تحدث . حتى في ملتقيات القصة والرواية لا تجد القصاصين والروائيين بل تجد النقاد الذين يستأثرون بالأضواء . أعتقد أن هذا من طبيعة الأمور لأنّ للناقد فيما يقول شيئاً من الوهج الإعلامي . وسائل الإعلام تستطيع أن تنقل رأياً للناقد قد لا تستطيع أن تنقل مثله للقاص لأنّ القاص معنيّ بدواخل عمله ويجب أن يعطيك قصته بكاملها لكي يوحي بما يريد أن يقول . في حين أن الناقد له مزية أخرى ، له سطوة ونفوذ . وكثير من النقاد لا يتورعون عن الوقاحة في التعبير عمّا يرون ، خصوصاً وأن هناك من النقاد من يستطيعون أن يكونوا عدوانيين بحيث تثير آراؤهم الضجة ، ويهمّ وسائل الإعلام أن ينقلوها إلى قرائهم وبذلك يكون النقاد دائماً محطّ الأنظار .

□ **ولكن لم يُصنع يوماً تمثال لناقد ، لقد كانت كل التماثيل في عالم الأدب والفن من حظّ المبدعين . .**

ـ والحمد لله . .

( القبس ٢٧/٢/١٩٩٠ )

# مع أ . جورج طرابيشي

□ اشتغلتم كثيراً في الماضي بقضايا النقد وخصوصاً نقد الرواية العربية . ما الذي تفعلونه الآن على هذا الصعيد ؟

ـ الحقيقة أنني لم أكتشف فرويد مع ترجمته . كانت لي توجهات فرويدية سابقة ، من البدايات الأولى . كنت دائماً أشعر أن علم النفس وعلم الاجتماع علمان أساسيان من العلوم الإنسانية ، ولكن تعاملي مع فرويد نتيجة إقدامي على ترجمة أعماله كاملة جعلني أدرك أبعاداً كثيرة للمنهج التحليلي النفسي ، وقدرته على أن يكون مفتاحاً لكثير من الأعمال الأدبية . فكان أن توجهت في الفترة الأخيرة هذا التوجه . بدأت « بعقدة أوديب في الرواية العربية » ثم في « الرجولة وأيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية » ، وأخيراً في « أنثى ضد الأنوثة » دراسة في أدب نوال السعداوي من وجهة نظر تحليلية نفسية أيضاً . وأنا ، في هذه الأعمال الأدبية ، أحاول أن أُعيد كتابة تاريخ الرواية العربية ، إذا جاز التعبير ، وإذا أتيح لي الوقت والمدى الضروري من العمر لأتابع هذا المشروع إلى النهاية . إنني أحاول أن أعيد قراءة كل تاريخ الرواية العربية على ضوء منهج التحليل النفسي . ففي « عقدة أوديب في الرواية العربية » بدأت مع البدايات الأساسية الأولى للرواية العربية : تناولت المازني ، توفيق الحكيم وأمينة السعيد وسهيل إدريس . في « أيديولوجيا الرجولة » تناولت كاتبين : محمد ديب من الجزائر ، وحنا مينة من سورية . الكتاب الثالث يتناول حالة واحدة هي حالة نوال السعداوي . الآن في مرحلة رابعة أنا أستعدّ لكتابة أحد كتابين ، في الحقيقة لم أستقرّ بعد بأيهما أبدأ : كتاب عن نجيب محفوظ ، وآخر عن فتحي غانم . وقد أؤجل الموضوعين وأفكر بكتابة كتاب عن عبد الرحمن منيف إذا صدرت روايته الأخيرة التي يقال إنّه انتهى منها مؤخّراً في باريس . بين هذه المحاور الثلاثة أفكر بأن يكون الكتاب الرابع . وأنا في أي حال مستمر في هذا المشروع .

□ لماذا هذا الإصرار على التحليل النفسي ؟

ـ لقد كتبت من قبل عدة دراسات في النقد ولم أشعر قط أن هناك منهجاً قادراً على الدخول إلى قلب العمل الأدبي وإعطائه أبعاداً ، وأن يكشف فيه عن أبعاد خفية ، أو فلنقل تحتية ، كمنهج التحليل النفسي . طبعاً بشرط ألّا يسقط هذا المنهج في النزعة النفسية الخالصة ، أعني إذا استطاع أن يحافظ على مبدأ أساسي وهو أنّه منهج في النقد الأدبي في التحليل النفسي . مثلاً لنأخذ حالتي حنا مينة ومحمد ديب . أنا لم أكن حريصاً على تتبع علاقة حياة الكاتب الشخصية بأبطاله . تفاصيل حياته لستُ معنياً بها إنّما أنا معني بأيديولوجية الكاتب ، أو بنظرته أو رؤيته للعالم . هذه الرؤية أعيد تحليلها أو أعيد بناءها على ضوءٍ تحليلي نفسي . أعني ما هي المعيّنات ، ما هي المسببات ، ما هي العوامل التي جعلت حنا مينة مثلاً ، وهو من المدرسة الواقعية الاشتراكية ، كما يسمي نفسه ، أو محمد ديب ، وهو من المدرسة الوطنية الجزائرية ، ما هي العوامل التي جعلت هذين الكاتبين يوليان الرجولة ذلك التقديس ، ذلك الإكبار الذي يصل إلى حد التقديس . هما يقدمان لنا أيديولوجية معينة ، مثلاً عندما يتغزل حنا مينة بالقبطان ، بالمعلم . عنده وجوه أساسية : المعلم ، القبطان ، الأب . تشعر أنّ هناك مُعيّنات معينة وراء هذا التقديس الذي قد لا يتلاقى مع مبادىء الواقعية الاشتراكية . هناك مثلاً الموقف من المرأة عند محمد ديب . محمد ديب يكره المرأة كراهية شديدة . لا يفهم الجزائر على أنها أم ، بل يفهما على أنّها أب . يكره المدينة ويتعشق الريف ويعتبر أنّ الحرية هي الحرّية التي عاشت في الريف وعلى الأخص في الجبال ، في المرتفعات . أما المدينة فهي دوماً عنده مدينة واطئة . هذه الرؤيا لتحرر الجزائر يمكن تحليلها من غير « المواقف » فقط : كأن نقول إنّه أخذ « موقفاً » من الاستعمار وأيد الحركة الوطنية . هذا كلام عام ريبورتاجي . لندخل إلى قلب عالمه وهذا هو المهم .

لنأخذ مثلاً آخر هو توفيق الحكيم . توفيق الحكيم يكره المرأة كرهاً شديداً ، وهو ينظر إلى كل تاريخ البشرية من خلال هذه الكراهية ، وبالتالي له موقفه من العلم والحضارة ، وهو يقول إن العصر العظيم هو العصر الذي لم تكن فيه حضارة . هذا الموقف في الحقيقة لا عقلاني ، ولا يمكن فهمه فلسفياً فقط . لا بد من فهم مُعيّناته النفسية لأنّ الحكيم اعتبر أنّ كل خروج إلى العالم هو اكتشاف لخيانة الأم له . وهذه موضوعة أهل الكهف مثلاً . فأهل الكهف يرفضون الخروج من الكهف ويفضلون

الموت فيه لأنّ الكهف بدا لهم وكأنّه رحم أمّ ، فإذا خرجوا منه إلى العالم خرجوا إلى الخيانة خيانة هذه الأم . فهم يؤثرون أن يبقوا فيه أبداً، وهذا الموقف انعكس في « عصفور من الشرق » فنراه يقف ويدعو إلى تحطيم الآلات وإلغاء القطارات والطائرات وكل الحضارة الحديثة والعودة إلى ما قبل تاريخ الإنسان ، أي العودة إلى الرحم الأولى قبل خيانة الأمّ له . والحقيقة أنّ هناك مأساةً شخصيةً في توفيق الحكيم ، هو يعتقد أن أمّه عندما أنجبت أخاً ثانياً له ، خانته وأعطت كل شيء للدخيل ، لمن يسميه بالدخيل ، وحرمته هو من ثديها ولبنها . فقسم تاريخ العالم إلى ما قبل وإلى ما بعد : ما قبل مجيء الدخيل وخيانة الأم ، وما بعد . وقد عكس هذه الرؤيا ، هذه التجربة النفسية الفردية ، على مُجمل رؤيته للعالم وللتاريخ والحضارة فاتّخذ مواقف لا متناهية في رجعيتها وفي الدعوة إلى إلغاء كل أشكال الحضارة من المعامل ، إلى المصانع ، إلى الطائرات ، والعودة إلى الأيام الأولى لما قبل تاريخ البشرية .

**□ أمور طريفة بلا شك ، ولكن في تحليلكم النفسي هل تأخذون منحى معيناً ، نظرية معينة ، وتتركون الأخرى ؟**

ـ أنا لست من أنصار مذهب معين في التحليل النفسي . لستُ فرويدياً ، ولا من أنصار يونغ ، ولا سواهما . أعتقد أنّ التحليل النفسي ليس أيديولوجياً بل هو علم . وطالما أنّه علم ، أو يحلم بأن يكون علماً ، فإننا ينبغي ألا نقف منه موقفاً أيديولوجياً فنفعل به ما فعله البعض بالماركسية عندما انقسمت الماركسية إلى ماركسيات ، وصار الماركسي التروتسكي يقاتل الماركسيّ اللينيني أو الستاليني أكثر مما يقاتل عدواً للماركسية . أعتقد أنّ التحليل النفسي بكل مدارسه مفيد وهنا نعود إلى بعداً أساسي وهو أنّ الأثر الذي تدرسه يجب أن تسلط عليه كل الأضواء لكي تتوصل إلى فهمه . أعتقد أنّ هناك آثاراً يمكن أن تفهمها بمنهاج يونغ أكثر مما تستطيع أن تفهمها بمنهاج فرويد. والعكس بالعكس. أنا مثلاً قرأت، أو حاولت أن أقرأ، روايتي سهيل إدريس : « الخندق الغميق » و« الحي اللاتيني » ، على ضوء المنهج الذي يقدمه إريك فروم الذي اعتبر عقدة أوديب لا مجرد عقدة جنسية ، بل عقدة سلطة . الابن الذي يصارع الأب يصارعه لا على الأم أو الزوجة وإنّما يصارعه على سلطته . هذا هو منهج إريك فروم في فهم عقدة أوديب . وبالمقابل فإنني أعتبر أنّ رواية « يا طالع

الشجرة » لا يمكن فهمها بما فيها من رموز غنية تخاطب لغة اللاشعور الجمعي بمنهاج فرويدي صرف . فلا بد من الاعتماد بشكل خاص على يونغ في فهمها بما قدمه من تحليل لرموز تتعلق لا بالأفراد من حيث هم أفراد وإنّما من حيث هم أفراد في سلالة بشرية . فالرموز وتحليلها عند توفيق الحكيم في « يا طالع الشجرة » ، أو عند زكريا تامر في قصصه ، يبدو أن يونغ يساعد أكثر على تحليلها وفهمها . وبالمقابل عند مؤلفين آخرين مثل نجيب محفوظ ، فرويد يمكن أن يلعب دوراً أخطر في تفسير أعمالهم .

أعيد تلخيص الموضوع فأقول إنّه كما أنّ الأمر المترجم هو الذي يفرض عليك أمر ترجمته ، بتصرف أم بدقة وحرفية ، كذلك الرواية تفرض على الناقد الزاوية التي ينبغي عليه أن يأخذها منه . وأعتقد أنّ أكبر خطأ يقع فيه الناقد هو أن يفرض منهجه على الرواية . عليه أن يدع للرواية أن تفرض المنهج الذي ينبغي عليه أن يعالجها منه . أقصد بذلك أن لكل أثر أدبي مفتاحه الخاص . والناقد الجيد ليس من يملك مفتاحاً واحداً يفتح به جميع الروايات وجميع الآثار الأدبية ، وإنّما الناقد الجيد هو الذي يكون في جيبه عدة مفاتيح يستطيع أن يختار منها المفتاح الملائم ليفتح كل أثر أدبي على حدة . وهذا لا يعني طبعاً الوقوع في التجزيء ، أو النظرة الجزئية . عندما أقول انه ينبغي أن يملك عدة مفاتيح فلا بد أن يكون هناك علاّقة مفاتيح تمسك بهذه المفاتيح جميعاً في نهاية المطاف .

**□ ولكن هل تعتقد أنّه يمكنك أن تصل إلى معرفة يقينية بواسطة هذا المنهج النفسي الذي تتحدث عنه . ألا تخشى من الوقوع في تعسّفٍ ما ؟**

ـ أعتقد أنّه ما من ناقد إلاّ وقد يقع في التعسّف . هذا خطر دائم يواجه الناقد ، مهما كان منهجه ، سواءً كان منهجه نفسياً أم بنيوياً أم ماركسياً أو ذوقياً . كل المناهج فيها قدر من الاعتساف ، وهذا أكبر خطر يواجهه الناقد . وإذا كان على الناقد أن يحاذر من شيء ، فهذا الشيء هو الوثوقية . في الإنسانيات لا وثوقية ، إنّما هي رؤى ، بناءات تعيد دوماً هدم نفسها وبناءها من جديد . لذلك ، وتحاشياً لهذه المطبات التي يمكن أن يقع فيها الناقد المنهجي بحكم اعتماده على منهج معين بالذات ، حرصت في تناولي التحليل النفسي لهذه الآثار على ألا أقف عند حياة المؤلف ، إنّما أن أتناول التحليل النفسي لأبطال المؤلف ، أي لرؤيته للعالم ، لأقترح لها إعادة قراءة وإعادة تفسير ، لا أكثر .

أنا لست معنياً بالقول إن هذا الكاتب مصاب بهذا المرض النفسي أو ذاك ، وإن هذا الروائي كان يعاني من الهستيريا أو من الصرع أو من الرُهاب أو من العصاب الوسواسي ، مع أنّ أكثر من كتبت عنهم شعرت بأنّهم يعانون من هذا المرض النفسي أو ذاك . توفيق الحكيم شعرت بأنّه مصاب برهاب الجنازات . نجيب محفوظ كان مصاباً بالصرع . حنا مينة مصاب برهاب الأفاعي ورهاب الهجران . إذا بقي حنا مينه في غرفة مغلقة بدون الاتّصال بالناس يصاب بنوبة ، أكثر هؤلاء الكتّاب عندهم أمراض نفسية ، ولكني لستُ معنياً بهذه الأمراض إطلاقاً وقد لا أشير إليها إطلاقاً في دراستي . أنا لا أدرس الكاتب ولا أقوم بعمل تاريخ للسيرة الذاتية ، إنّما أدرس نتاج الكاتب وأبطاله والرؤيا التي يحملها هؤلاء الأبطال للعالم . إذن دراستي رغم أنّها تعتمد على مناهج للتحليل النفسي إلاّ أنّها تحرص على أن تبقى على صعيد التعامل الأيديولوجي مع الأثر ، على صعيد التعامل مع رؤية هذا الكاتب للعالم . وأعتقد أنّه ضمن هذا الإطار يمكن تحاشي الوثوقيات بقدر الإمكان لأنّه في التعامل مع رؤية العالم تشعر أنّ القضية مفتوحة . مثلاً لماذا هذا الكاتب المصاب بالعصاب الوسواسي انتهى إلى أن يكون فاشياً ، وكاتب آخر مصاب بالمرض نفسه انتهى إلى أن يكون ، فرضاً ، اشتراكياً ؟ نفس المرض إذن أنتج ظاهرتين مختلفتين . فالمرض النفسي كما ترى ليس بكافٍ لتعيين رؤية الكاتب للعالم . هناك جملة ظروف تتفاعل مع العقد النفسية للكاتب لتنتج رؤيا معينة . فإذن أنا لستُ ممن يؤمنون بأنّ هناك تعييناً واحداً للكاتب أو لنتاجه . إنّما هناك تعيينات متداخلة ومتراكبة تفعل فعلها كلها في آنٍ واحد لتنتج هذه الرؤيا المعينة التي يحملها كل كاتب للعالم .

**□ هل حصل مرة أنك اكتشفت أنّ المنهج النفسي الذي طبقته على كاتب ما خطأ ؟ وماذا فعلت ؟ هل هناك هاجس عندك عن إمكانية وقوعك في الخطأ ؟**

ـ هذا الهاجس موجود دائماً . لو كان بإمكان الكاتب أن يعيد في كل يوم كتابة ما كتبه لأعاد كتابته بشكل آخر لأنّه في كل يوم تزداد ثقافته وتزداد تجربته وتزداد رهافته وحساسيته مثله مثل الموسى مع فارق وحيد هو أنّ الموسى قد تتثلّم . أما الناقد فإذا كان يوالي العمل، فهو أشبه بالموسى التي تشحذ أكثر فأكثر يوماً بعد يوم . ولكن هل تستطيع أن تطالب الناقد أو أي كاتب كان في العالم أن يوقف الكتابة إلى أن ينتهي إلى رأي نهائي ؟ هو في حياته لن ينتهي إلى رأي نهائي . حتى الوفاة ، حتى الموت ، حتى

اللحظة الأخيرة ، سيظل في حالة تفاعل مع نفسه ، وفي إعادة نظر بنفسه . لا يستطيع أي كاتب في العالم أن يقول : لن أكتب إلاّ الكتاب النهائي، لأنّه لو فعل لن يكتب أي كتاب في حياته . إنّما على الناقد ، مثله مثل أي إنسان ، أن يعيش تجربة النقد يوماً بيوم تماماً كما يعيش الإنسان فيكتب في يومه ما هو ابن يومه وما يشعر أنه أعطى فيه ، في ذلك اليوم ، كل ما لديه . وهذا لا يمنع أن تمرّ سنة أو أكثر أو أقل ثم يكتشف أنّه لو أتيح له أن يعيد الكتابة لأعاد الكتابة بطريقة أو بأخرى . هذا لا يعني أن يقوم باستدارة ١٨٠ درجة ، إنّما هناك تطور . أشعر بأنني قد تطورت ، لا أشعر بأنني أخطأت بنسبة مئة بالمئة . أشعر بأنّ هناك أشياء ناقصة كان يجب أن أكتبها، أو أشياء كان يجب أن أكتبها باتّجاه آخر . ولكني لم أشعر إطلاقاً أنّ ما كتبت كان مغلوطاً بنسبة مئة بالمئة ، وان ما أصبح لدي فيما بعد هو الصحيح مئة بالمئة لأنّ ما هو صحيح مئة بالمئة اليوم سيتبدى لي النقص فيه بعد حين . هذا هو واقع الكتابة وواقع الإنسان . لا يمكن للإنسان أن يصل إلى رأي نهائي وإلاّ سقط في الوثوقية قبل الأوان . الوثوقية الوحيدة هي وثوقية الموت ، والموت عندما يأتي يلغي كل ما بعده يمكن للإنسان أن يكتب من منطلق الموت ، هو يكتب من منطلق الحياة ولأنّه كذلك فإنّ الحياة في تقدم وتطور مستمر .

**□ هناك من يقول عندنا بأنّ النقد في أزمة . النقد العربي ليس كما يجب. قد يكون لدينا أدب ، ولكن ليس لدينا نقد . هناك من يقول إن فترة الأربعينات شهدت نقداً جيداً لأنّه كان هناك أدب جيد وشعر جيد .**

ـ هناك تدهور كمي وكيفي في النقد الأدبي العربي ، والإنتاج الأدبي الإبداعي متقدم على نقده . بعكس ما حصل مثلاً في الأربعينات وبعكس ما هو ساري المفعول في أكثر أرجاء العالم حيث الحركة الإبداعية تترافق يداً بيد مع الحركة النقدية ، أعتقد أنّ هناك سببين رئيسيين لهذا التدهور النقدي . السبب الأول هو الصحافة اليومية السريعة الاستهلاك التي تتطلب التعليق السريع أو التعريف السريع ولا تتطلب الناقد الواسع الثقافة . وبقدر ما تحول النقاد إلى صحافيين ، فإنّهم يعانون من هذه المشكلة . ولكن هناك سبب ثانٍ أعمق من هذه الظاهرة التي تبقى عند السطح إلى حدٍّ ما . أعتقد أنّ تخلف النقد العربي تعبير عن تخلف أوسع هو تخلف الوعي النظري عند العرب ، فكما أنّ المحاولات الفلسفية التي شهدتها الأربعينات وما قبلها ، وما

بعدها بقليل ، قد انتهت ولم يأتِ بعدها ما يتـابعها ، نـلاحظ غيابـاً تامّـاً للفلسفة في العالم العربي وحلولاً ساحقاً مطلقاً للأيديولوجيا محلّها . وهذا دليل على تراجـع كبير في الـوعي النظري ، وكـذلك النقـد . فأمّـا أسبـاب تـراجعـه فراجعة إلى تخلف الـوعي النظري عند العرب .

إنّ الأنتلجنسيا العربية مطالبة بأن تتحول عن الأيديولوجيا إلى مواقف نقـدية ، أي أن تـرى سـيرورة الـواقـع وحـركتـه من خـلال النقـد . ولكن المؤسف أن هــذه الأنتلجنسيا لا تؤدّي دور النقد بمـا يتطلبـه من هدم وبنـاء في آن معاً ، بـل تؤدّي دور المنافحة والتقريظ . إنّها تشعر بعقدة نقص تجاه الغرب ،وقد ولد هذا لـديها عـودة إلى التراث القديم والتغزل به بـدل اعتماد المـوقف النقدي الصـارم من كل شيء . تـراثنا ليس بحاجة لمن يتغنى به . إنّ تراثنـا بحاجـة لمن يتابعـه . نحن بحاجـة إلى ابن سنيا جديد وإلى ابن رشد جديد .

( القبس ٧/٩/١٩٨٤ )

# مع د. حسام الخطيب

□ ماذا أنجزتم في حقل النقد ؟

ـ أدرّس في جامعة دمشق وأسعى مع مجموعة من زملائي في جمعية النقد الأدبي الحديث إلى تطوير منهج نقدي غير جازم وغير حازم ، مرن جداً ، بوهمنا أن نسميه المركزية التكاملية ، منهج نقدي ينبثق من مراعاة طبيعة النص المدروس . ويراعي أيضاً كل المنجزات العلمية للغويات الحديثة ، وللبنيوية أيضاً ، القضايا الاجتماعية والنفسية . يراعي بعداً من أبعاد علمية التقرب من الظاهرة الإبداعية ولكن في الوقت نفسه يراعي البعد الآخر ، وهو ذوقية التقرب من الظاهرة الأدبية ، ويراعي أيضاً بعدين آخرين يبدوان في الظاهر متناقضين ، وهما هوية ومحلية الإنتاج وعالميته وإنسانيته . إذا استطعنا أن نتوصل إلى نوع من الخطوط العامة غير الصارمة فإننا نكون قد نجحنا . وزملائي يسيرون في هذا الطريق محاولين استكمال هذه الناحية .

كان لي إسهامات كثيرة في نقد القصة القصيرة والرواية في سورية بالذات ، وإلى الآن لديّ مشروع جمع بعض الدراسات التي كتبتها عن التجربة الأدبية في الموضوع الفلسطيني أحاول فيه أن أتفحّص كيف تمّت بعض مراحل التقرّب الأدبي العربي من الموضوع الفلسطيني .

لي مقال نشرته في مجلة « المعرفة » في أواسط السبعينات اسمه النقد الأدبي بين التبعية والاستقلال وأردت فيه أن أتفحص النظام المعرفي الذي نسميه النقد . إلى أي مدى هو مستقل عن الظاهرة الأم التي هي الأدب . وقد انتهيت من هذا المقال إلى القول إنّه مهما قيل في استقلالية النقد ، فإنّ وجود الأدب العظيم يساعد كثيراً على خلق النقد العظيم بينما انحدار الأدب « يعمي » قلب الناقد . وصدقني أنه لا توجد معاناة للناقد في الدنيا مثل معاناته مع حركة أدبية منحطة أو متهافتة . مثل هذه الحركة تكاد تشوّش راداره الخاص ، وهو يعيش في حالة حلزونية كاملة . ومن هنا أقول

لـك من تجـربتي الخـاصـة إنّنـي حينـما أريـد أن أنعش جـوّي النقـدي أو راداري النقـدي فإنني أختـار عـملاً أجنبيـاً وأقرأه بـاللغة الأجنبيـة بعيداً عن كـل التأثيرات المحلية حتى أستطيع أن أكتسب شيئاً من الإنعاش .

ويزداد الأمر صعـوبة في البـلاد العربيـة في الوقت الحـاضر بسبب انكبابنـا تبعاً للتقسيـمات الجغرافيـة على الأدب المحـلي . الأدب المحلي لا يعـطينا فـرصاً كثـيرة لأنّ مدرج الاختيارات القطرية محـدود جداً ، لـذلك يـدور الإنسان في وسط أعـمال أدبية ليس لها مستقبل ، ويؤلمه أن يدور في مثل هذا الوسط فيصبح كلامه سلبياً أكثر ممـا هو إيجابي ، أو يصبح كلامه تصيّداً ، أي أنّه يكـبّر النقطة الصغـيرة لكي لا يكون مـوقفه العام سلبياً .

هـذا يقودنـا إلى القول ان حلم طه حسـين والعقـاد والمـازني ثم محمـد منـدور وإحسان عباس ما زال يراود الجيـل . كل أديب يـظن أنه خـلال فترة وجيـزة سيصبح علماً . وأنا أقول لأخواني الأدباء باستمرار إنّه من بين مليون كاتب يبرز كـاتب كبير . إن مسـألة الخلود الأدبي ليست سهلة ، وإن كـانت في مراحـل نشوء الأمم أسهـل منها في المراحل اللاحقة. لذلك حين برز طه حسين والعقاد والزيات والمازني كانت المرحلة مرحلة إجماع عربي بينما نحن نواجه تعددية في الساحات الأدبيـة العربيـة ، ونواجـه ما يمكن أن يسمى « لا مـركزيـة » للثقافـة العربيـة ، بحيث يمكن أن يكـون « س » من الناس ممتازاً في العراق ، ولكنه غير معروف في الجزائر ، وهكذا . الشهرة عبر الأقطار العربية أصبحت أصعب مما مضى سواء في المجال الشعري أو في المجال الأدبي أو حتى في المجال النقدي .

ولكن كل مرحلة تفرز أدباءها الكبار وعظماءها ، والأمور ما زالت مفتوحة .

**□ متى تشعرون انكم أمام نقد عظيم أو أدب عـظيم ؟ ما هي معـايير الإبـداع عندكم ؟**

ـ سـأعترف لـك اعترافـاً لأول مرة أقـوله وهـو أنني رجـل أميـل إلى نقـد القصـة والرواية مني إلى الشعـر بسبب كثرة الروايات في هذه الأيام أصبحت أقرأ الرواية من آخرها لا من أولها . أول مقياس للعظمة عندي هو أن تجـرني الروايـة حتى أستكملها لأنّ هناك أعمالاً تنفّرك منذ البداية وما أكثر هذه الأعمال . والأدب العـربي مبتلى بهـذه النـاحية . إنّ أدب المـديح السـابق والهجاء السـابق المرتبط بـالمناسبـة نقـل نفسـه إلى

موضوعات القصة والرواية وليس إلى الشعر . الشعر العربي مازال غارقاً في المناسبة بشكل يبعده عن الإبداع . وإذا لم يصدق أي إنسان هذا الكلام فما عليه إلاّ أن يأخذ ديواناً سياسياً من السبعينات ويقرأه اليوم فيجد أنّه بهت كله وانتهى أمره . ولكن في مجال القصة والرواية أو خلق عمل قصصي لمناسبة معينة ، هذا الشيء يجب أن لا يحصل . عمر القصة هو مثل ظهور الربيع ، مسألة ٢٤ ساعة أو ٢٤ أسبوعاً وما إلى ذلك .

أنا أقرأ الآن بعض الروايات من آخرها . بعض الروايات ينصبّ سحرها في الفصل الأخير ، وبالتالي فأنت تستطيع أن تقول ما هي . هناك كثرة الإنتاج الروائي ، وهل يمكن للناقد أن يقرأ كل هذا الإنتاج ؟ هذا مستحيل .

الشيء الآخر هو أنّ أول علامة من علامات الإبداع هو أن يجبرني العمل الأدبي على أن أنجز قراءته كاملاً .

العلامة الثالثة بالنسبة لتجربتي أنا شخصياً انني حين أحاول أن أعيد العمل من أجل النقد لا أستطيع أن أتوقف عند فقرة معينة أو عند فصل معين ، إنّما اضطرّ لأكمله لأنّ هناك سحراً آخر يأتي. وهكذا أتعذّب في قراءاتي المتعددة للعمل الجيد . بينما العمل الوضيع أو المتواضع ، فإنني أستطيع منذ الفصل الأول ، منذ القراءة الأولى ، أن أسجّل عليه ملاحظاتي. وهكذا فما إن أنجز القراءة إلى نصفها أو إلى آخرها حتى أستكمل الملاحظات .

وهكذا فإنّ ممارسة النقد مع الأعمال المبدعة مسألة شديدة الصعوبة بالفعل ، وهذه الأعمال تتحداك أيضاً بسبب تعددية المناهج . إنّها تتحداك من ناحية فتستكملها ولكنك ترى أنّك قد تظلم العمل، لذلك عليك أن تعود لتطبق منهجاً آخر ، وهكذا .

والحقيقة انني خلال زيارتي للولايات المتحدة في العام الماضي وجدت بعض النقّاد يجرون الآن على النص نفسه دراسات من خلال عدّة زوايا أو مناهج نقدية ويقدمون فعلاً تجارب عجيبة في هذا المجال . ولكن أين تقع المشكلة هنا ونحن نتحدث عن « محلية » الناقد وعمله ؟ .

تقع المشكلة في التضخم الكمي للمادة النقدية . وأنا أتساءل أحياناً لمن نكتب ؟ إذا كان العمل الفني الذي صفحاته مئة صفحة سنكتب عنه مئة صفحة حتى نستكمل المناهج المختلفة فإلى أين سنصل ؟ تصور أنت كم من النقاد يُحتاج إليهم في كل عمل

فني ، كم من الصفحات يحتاج ، وما أشبه ذلك . وهذا النقد يوجه للبنيويين لأنّهم يطيلون النظر في الجزئيات وزوايا العمل ، لأنّ الأعمال الطويلة لن تحظى باستكمالات كأعمال تولستوي أو دستويفسكي ، فأيّة مجلدات نقدية يمكن أن تستوعبها .

إنّ بعض الصعوبة يأتي من أن العمل الجيد يستدعي منك كلاماً كثيراً . وبما أنّ الكلام الكثير على عمل أدبي لا يجوز أن يقوم مقامه ، فأنت عليك أن تعود وتركّز مادتك النقدية . وهذا كما هو معروف مُهلك للوقت، وثانياً يحتاج لجرأة أدبية . ليس سهلاً على الإنسان أن يختصر مادته النقدية . هناك صعوبات كثيرة مع العمل الفني . ولكني أعترف أنّه بعد كل هذا الذي يحدث يظل لدينا شعور ، نحن أهل النقد ، بأنّ هذا العمل لم يُستوفَ ، وأنّه يستحق نظرة أخرى . لذلك أقول أحياناً إنني اكتفيت بالنظر إلى هذا العمل من زاوية كذا أو كذا ويترك لغيري أن يستكمل النواحي الأخرى .

**□ أكاد أفهم من حديثكم أن هناك نوعاً من القتامة في نظرتكم إلى الأدب العربي الحديث . .**

أدباؤنا العرب يشكون من قلّة فرص الإنتاج أو النشر . أمّا إذا أردت الصحيح فهم أكثر الناس فرصاً لنشر أعمالهم . في البلاد العربية لا توجد معايير مشتركة رفيعة للتقييم . في البلدان الراقية لا يخرج العمل إلى السوق إلاّ إذا كان له وظيفة محددة ويدرسه الخبراء : شركة نشر الكتب التجارية أو الإغرائية تخرج أشياء محددة ، شركة نشر كتب إجرامية تخرج شيئاً آخر . . . الرواية الأدبية لها مقاييسها ومقوماتها ويُراجَع الكاتب فيها . .

إنّ ولادة العمل الأدبي هي مخاض حقيقي، وحين يخرج يُعامَل كمخلوق محترم ، وتثار معه أو ضده التعليقات .

المشكلة في البلاد العربية مختلفة . في البلاد العربية النشر له ظروف غير معيارية وغير فنية : أحياناً ظرف سياسيّ، أحياناً ظرف اجتماعي ، أحياناً ظرف تجاري ، وهكذا . ولكن الكاتب العربي لديه فرص لا بأس بها . أنا لا أقول بتقليل هذه الفرص ، إنّما أقول بترشيدها . ننشر ما استطعنا ثم تأتي عملية النقد . هنا تأتي لتغربل ويبقى الجيد والصالح . فلينشر من شاء أن ينشر ، ولكن فليقْوَ النقد إلى درجة نساعد

فيها القارىء على دفع العمل الأدبي الأفضل إلى الأمام لأنّ المسألة نسبية .

من تجربتي صحّ لدي أن معظم أدبائنا الذين يكسبون حدّاً أدنى من الشهرة يتوقفون عن القراءة ويعتقدون أنّ وظيفتهم هي الإنتاج ، ولذلك تقرأ إنتاجهم اللاحق فتجد التكرارية أو أحياناً توقفاً عن الإبداع وما إلى ذلك، وفي طليعة هؤلاء كتّاب القصة والرواية . كتاب القصة والرواية وظيفتهم العامة أن يقطّروا ويخمّروا تجربتهم الحياتية والثقافية ، وان يقدّموها بشكل عمل فني أو روائي . وهنا يأتي دور التثقف المستمر .

أريد أن أضيف شيئاً آخر هو أنّ الروائيين الذين لا يثقفون أنفسهم بثقافة أجنبية ، أو بلغة أجنبية ، لا يستطيعون أن يتقدموا . في مجال الرواية بالذات ، لا أجد عدداً وافراً من الروائيين الذين استطاعوا أن يستمروا بسبب نقص عنصر الثقافة بالذات .

لذلك من خلال تجربتي لم أعد أحكم على الأديب من عمل واحد، ولا سيما العمل الأول، لأنني أفترض في ناحية الرواية أو القصة ان كل إنسان لديه تجربة مدهشة في حياته يمكن أن يقدمها بشكل عمل فني جيد هو عمله الأول . ولكن الامتحان هو في العمل الثاني الذي يجب أن يخرج عن حدود التجربة الخاصة والشخصية ليعانق الأفق ، أو ليؤنس التجربة ، وهنا تأتي الصعوبة .

**□ كيف تقيّمون البنيوية ، وما الذي أعطته عربياً في رأيكم ؟**

- إنّ ميلي العام للنقد هو ميل تكاملي ، وهذا ليس بسبب نزعة توفيقية أو تلفيقية ، ولكن مجرّد قبولي أنّ النص كائن حي يعني أنني لا أطبّق عليه زوايا حادّة وإلاّ فإنني أجرمه جرماً كما يفعل الجزار .

البنيوية طلعت علينا بأمور ممتازة وجدية في مسألة فهم النص. أولاً فهم السرّ الداخلي للنص ، وهم يحرّمون كلمة السرّ الداخلي ولكني أستعملها ، فهم البنية الداخلية للنص أو القانون الداخلي لبنية النص . ربط القانون الخاص بالقانون العام الاجتماعي والثقافي والتاريخي ، وهذا أيضاً شيء جيد .

والبنيوية أيضاً ساعدتنا في فهم موضوعي أكثر للنص الأدبي ، وهذه ميزة خاصة بالنسبة للبلاد العربية لأنّ تراث الأدب العربي تراث شخصاني أكثر ممّا هو تراث

موضوعاني إن صح أن نستعمل هذه التعابير ، وهذه ميزة جيدة للبنيوية .

ولكن المشكلة في البنيوية أنّها ككل حركة نسبت لنفسها الثورية العلمية أرادت أن تلغي كل الأنماط السابقة من التذوق ، وأصبحت صدمة للتذوق . والتجارب التطبيقية التي قُدّمت في هذا المجال مالت إلى الاستعراضية مع الأسف . استعراض عضلات ونوع من الأكروبات أخاف الكثير من الناس . ولكن الكثيرين الذين اقتحموا هذه الدراسات بعيون متفتحة اكتشفوا في النتيجة أنّ البنيوية تقول ما نقوله بالعفوية والذوقية . وأود أن أذكر هنا حادثة مرّت معي . كنت قد درست رواية أحد الروائيين في سورية دراسة موسعة، وكنت أنا الذي قدمت هذا الروائي للجمهور . طلع علينا أحد الدارسين البنيويين بعد عشر سنوات من دراستي وقدّم دراسة لنفس الرواية . وقد أقبلت عليها فرحاً لأنني اعتقدت أنّ شيئاً ما يسوّغ إعادة دراسة هذه الرواية . وقد وجدت أنّ الناقد ينتهي إلى الاستخلاصات نفسها التي انتهيت أنا إليها . وقد كتبت في مجلة « المعرفة » كلمة صغيرة تساءلت فيها أننا إذا كنّا نطبّق منهجاً ونذهب ثم نتتهي إلى نفس النتيجة ، فما هي المسوغات الحياتية لهذا المنهج ؟ وقد أجابني هذا الناقد بحدّة وغضب بعد أن شتمني بما فيه الكفاية . نعم أنا الذي توصلت إلى ما توصلت إليه بفعل الغريزة والبدائية ، أمّا هو فقد توصل إلى النتيجة نفسها ولكن من خلال منهج علمي . ولم أسمع في حياتي دفاعاً عن منهج كهذا الدفاع القاصر ، وأخشى أن يُطبّق ذلك على كثير من التطبيقات البنيوية التي تُمارَس في البلاد العربية وإن كنت لستُ ضدها من حيث المبدأ .

إذا سمحت لي أن أستنير من التجربة الأمريكية في هذا المجال قلتُ إنك لو تابعت المنشورات النقدية الأمريكية لعامي ٨٧ و٨٨ أي آخر ما صدر تقريباً، لوجدت أن البنيوية تتعرض الآن لنقد شديد من المناهج الأكاديمية والمناهج الجمالية والمناهج النفسية ،ولكن دون إعدام . البنيوية تُقابل غيرها بالإعدام ، ولكن المناهج الأخرى صامدة وواعية وتقول نعم لقد استفدنا من البنيوية كذا وكذا ، بعض الأمور التي ذكرتها لك ، ولكنها تقول أيضاً أنّ ما نحتاجه دائماً أوسع من أفق البنيوية ، ويجب أن نتجنب المزالق التي وقعت فيها البنيوية . وكل هذه الدراسات التي قدمها البنيويون الكبار كلها الآن تقع موقع إعادة النظر ، إنّها معرضة لإعادة النظر بشكل واسع ومن كبار النقاد الأمريكيين المعاصرين .

**□ ولكن يتاح للبنيوية الآن عصر ازدهار عربي في حين أنّها تأفل في الغرب . .**

ـ هذه ملاحظة صائبة تماماً وتنطبق على مدارس كثيرة نشأت عندنا ، ولكنها تنطبق على البنيوية بشكل مضاعف لأنّ البنيوية مرّت حتى الآن بمرحلتين وليس بمرحلة واحدة : المرحلة الأولى هي ما يسمّى بمرحلة امتداد البنيوية ، وقد ترجم بعضهم المقابل الأجنبي بكلمة « ما بعد البنيوية » فخُيّل للبعض أنّ البنيوية انتهت في الغرب ، وأن مدرسة جديدة قد أتت هي مدرسة ما بعد البنيوية . هناك « امتداد » للبنيوية على يد جاك ديريدا وميشيل فوكو وسواهما . هؤلاء طوّروا البنيوية ونقلوها إلى مراحل جديدة . وقد وصلوها بمدارس أكثر تعقيداً وصعوبة منها ، كالمناهج التفسيرية . ووصلوها أيضاً بمذاهب فلسفية كثيرة . هذه المرحلة استغرقت في أوروبا وأمريكا السبعينات . الآن هناك مرحلة نقض البنيوية من قبل مجمل المناخ النقدي مع عدم الإلغائية .

التجربة الموجودة في العالم الراقي بعيدة جداً عن الإلغائية ، فلا تأتي مدرسة تحل محل مدرسة . مثلاً عندنا في البلاد العربية ، كلمة « كلاسيكية » هي كلمة تحقيرية وهذا غير صحيح . الكلاسيكية مدرسة الضبط والاتزان،وهي مذهب قائم بذاته ، وله مكان في كل عصر ولكنه لا يحتكر كل شيء . مثلاً الرومانطيقية نقيضتها تجلس إلى جانبها وتلقحها وتعطيها وتأخذ منها . الآن البنيوية جلست بكل احترام في النقد الغربي ،وحتى في كثير من النقد الاشتراكي . جلست بكل احترام ولكن في مكانها الصحيح . ما يريده أصحاب النزعات المتطرفة في البلاد العربية هو الإلغائية، أي أنّ كل نزعة تأتي يجب أن تمسح ما قبلها وتجلس محلها ، وبذلك تصبح ذاكرتنا المعرفية وذاكرتنا النقدية « السبورة » أو اللوح الأسود في قاعة الدرس ، أي أنّ كل أستاذ يأتي يمحو ما سبقه ويكتب من جديد ، وهكذا . . . لا نبني شيئاً فوق شيء . وهذه مع الأسف ظاهرة مرضية كبرى من ظواهر تفكيرنا العربي كله ، لا الأدبي وحده ، بل السياسي والاجتماعي أيضاً . .

**□ وما هو دور النقد عملياً بالنسبة للمبدعين ؟**

ـ جرّبت كما جرّب غيري من النقاد متابعة الحركة الأدبية العربية والبحث عن دور النقد في هذه الحركة ذات التيارات المضطربة ، كما أتيح لي أن أكون مقرراً في اتّحاد جمعيات النقد الأدبي في اتّحاد الكتّاب العرب في سورية على مدى الخمس عشرة

سنة الماضية . ومن خلال التفاعل مع زملائي النقاد كنّا نشعر دائماً بأنّ النقد الأدبي له دور كبير ،ولكن هذا الدور شبه مغيّب . وكنّا نقرأ تلك الملاحظات المختلفة التي يكتبها الأدباء عن تقصير النقد وكنّا نرى أنّ في ذلك اتّهاماً شديداً للنقد الأدبي وللنقاد. ومعظم هذه الملاحظات كانت تدور حول قضية التغيب النقدي كأنّما هو طوعي ، والحق أنّ الكلمة التي أريد أن أقولها لجميع الناس هي أنّ مشكلة النقد تضرب عميقاً في طبيعة الحياة العربية الاجتماعية والسياسية المعاصرة ، وأنّ القضية تعود إلى قضية الديموقراطية في البلاد العربية ، كما تعود إلى قضية التربية . كيف ؟ في المجتمع الذي يُلَقّن فيه الطالب في المدرسة كل المعلومات ولا يُعَوَّد على المناقشة ، من المنتظر ألاّ يتسع صدره إذا كان أديباً أو شاعراً لأيّة ملاحظة . كذلك في المجتمع الذي يغيب فيه الحوار كوسيلة من وسائل التفاهم، والذي تحلّ فيه العصا دائماً محل الإقناع،وبدلاً من الكلمة المقنعة ، أيضاً لا يوجد دور كبير للنقد الأدبي . ومع الأسف أنا الذي قضيت عمري في النقد أقول بصراحة إنّ تلك التجارب من النقد التطبيقي التي قمت بها على مدى السنوات الطويلة أكسبتني عداوات كثيرة كنت في غنى عنها لمجرّد ملاحظات بسيطة . أنا من الناس الذين هم أميل إلى الرفق في النقد الأدبي . ومع ذلك لم أسلم من الخصومات الشخصية حتى من أناس حاولت أن أبرزهم نقدياً ولكن في الوقت نفسه لم أستطع أن أقدّمهم مثالاً للكمال ، أخذت عليهم بعض المآخذ فاعتبروا النواحي الإيجابية من حقهم الطبيعي ، أمّا النواحي السلبية فنقموا علي من خلالها وما كنت لأقول هذا الكلام لولا أنّ المعاناة مستمرة في هذا الموضوع ، وقد حدث في أحيان كثيرة أنني بدأت أصمت عن بعض الأعمال الأدبية حتى لا أثير إشكالات .

وهناك جانب إنساني أيضاً حين تجد أنّ المنقود يشعر بالتجريح الشخصي ويتأثر بالموضوع ، فأنت أيضاً تُضرب عن النقد . فالمسألة ليست إذن مسألة خوف أو مجانبة الخشية وما أشبه ذلك ، لكنها أيضاً مسألة إنسانية . أنت تنتقد نصّاً أدبياً رغبةً في الأكمل وفي الأفضل ولكنك تجد أنّ النتيجة هي الغضب أو الصراخ وما إلى ذلك ، فتضرب عن النقد .

أقول هذا الكلام لأنني بدأت أصمت كناقد ، فبدأ كثير من الأدباء يقولون إنّ هناك مؤامرة صمت ضدنا . حتى لو صمتنا ، فهناك مؤامرة .

وفي مرة معينة تلقيت عتاباً من أحد إخواني بأنني أنفذ مؤامرة صمت ضده ،

فكتبت عنه بعد أن حمّلته المسؤولية فثارت ثائرته ، ولـو كان لـديه جنـود لوجّـه جنوده باتّجاهي . .

هناك مشكلة كما ترى ، لذلـك يجب أن نتعاطف مـع كل من يكتب . ولـذلك مال كثيرون من زملائي النقّاد بعـد التجارب المرة إلى التنظير النقـدي ، وهو الجـانب الآخر من النشاط النقدي . وأنا شخصياً كنت أبتعد كثـيراً عن التنظير النقـدي لأنني أعتقـد أنّ النقد مسـألة ميـدانية في الـدرجة الأولى ، بـدأت الآن أحاول التـوصل إلى بعض المفهـومات النقـدية التي تنـاسب طبيعة الحـركة الأدبيـة العربيـة المعاصرة . أن أضرب عن النـظريـات الجـاهـزة التي تـأتينـا من الغـرب ومن الشرق ، ومن الـتراث أيضاً ، وأن أحاول اشتقاق شبه معايير أو شبه خطوط نظرية من طبيعـة الإنتاج الأدبي العربي وطبيعة معاناته . ونحن بحاجة إلى مثل هذا .

□ **أليس لديكم منهج نقدي معين ؟ هل تطبقون هذا المنـج باستمـرار ، أم أنّ النص برأيكم يستدعي منهجه ؟**

ـ طـوال حياتي تجنبت أن أتنـاول النصوص من خـلال نظريـات جاهزة، ولست أُخَطّىء النظريات . لا . ليس هذا هو المقصود ، لكن أعتقـد أنّ العمل الأدبي كـائن حيّ له ظروفـه . كل نص هـو إنسان ، ولا أقصـد مؤلفه ، فهـو يختلف عن مؤلفه ، لكن النص هـو إنسان ، هـو روح ، هو جسم ، لـه مواصفـات خاصـة . لذلـك لا أستطيع أن أسَوّيه من خلال آلة نقدية تمتحنه . كل نص له مسوغاته الداخلية. ودلّتني الخـبرة بـالتـدريـج عـلى أنّـه إذا أردت أن أكـون منصفـاً فعـليّ أن أبحث أولاً عن الخواص الخاصة بطبيعة العمل المنقود . أي كيف يقدّم العمـل المنقود نفسـه ، أي ما هو موطن التركيز في العمل المنقود سواء من ناحية المضمون، أي التجربة الإنسـانية، أم من ناحية الشكل أو الصيغة الفنية .

طبعاً من الخطر الانسيـاق وراء الأعمال بهـذا الشكل لأنّ كـل نص يقدم نفسـه على أنّه أحسن النصوص . هذا الشيء أبـدأ به ولكني لا أنتهي بـه ، أحاول أن أطبّق معايير تناسب النص ومقولات النص ولكنها أوسع من النص نفسه . فمثلاً لا أستطيع أن أحكم من خلال معيار واحد على نص رومـانسي ، عاطفي ، وعـلى نص واقعي ، تسجيلي . وإنّما أعتقـد أنّ موطن الـتركيز في كـل نص هو الـذي يوحي بـطبيعة النص والتقرّب منه .

وبالنتيجة ما هو غرضنا ؟ إنّ غرضنا ليس تقييماً وليس تصنيفياً . غرضنا هو إبراز أفضل مواطن الإبداع والجمال والأسرار الخاصة بالنصوص وقراءة هذه النصوص قراءة أفضل حسب الزمن وحسب معطياتنا . النصوص تجربة مفتوحة باستمرار من أجل القراءة الأفضل . بهذا الشكل شبه التكاملي أتقرّب من النصوص ، ومع موقف تعاطفي كامل منها .

**□ ثمة بلبلة تجتاح عالم النقد والنقّاد المعاصرين كأنّ سؤالاً يلحّ الآن هو عن ماهية النقد ، وظيفته . .**

ـ الوظيفة النقدية معروفة . عند العرب مثلاً هي امتحان الأعمال الأدبية وتمييز الشيء الجيد من سواه . قديماً كانوا يشبهون الناقد بالصائغ ، أي الخبير بما هو مزيف وبما هو أصلي .

اليوم النقد مختلف . النقد اليوم له مهمتان أساسيتان : المهمة الأولى هي القراءة المتفتحة للنص ، أي استخلاص أحسن وأفضل الإمكانيات التي يوحي بها النص . ومن هنا كانت تعددية النقد لأنّ كل موقع نقدي تقرأ منه النص تخرج منه بنتائج معينة. مثلاً الناقد المعتمد على اللغويات الحديثة يخرج من النص بنتيجة. الناقد البنيوي يستكشف البنية الداخلية للنص ويربط قوانين هذه البنية بكل القوانين العامة للثقافة والمجتمع من حول النص . الناقد الجمالي يبحث عن الأخيلة والصور وما إلى ذلك . الناقد الاجتماعي يدرس النص من خلال وظيفته الاجتماعية أو الوطنية أو القومية وما أشبه ذلك .

هناك تعددية في المناهج كما أشرت ، ولكن يبقى الامتحان الأساسي للناقد ، هو كيف يستكشف الحياة الداخلية للنص ، ويبرز إشعاعية النص ، أي يمسح الصدأ عن بعض ما قد تخفيه الكلمات مثلاً . وهذه هي الوظيفة الأولى للنقد .

الوظيفة الثانية هي الوظيفة التنظيرية النظرية من نوع تأسيس المعايير الذوقية والمعايير الفهمية المسبقة . إنّها ليست وظيفة لاحقة للنص بعد ولادته ، إنّما هي وظيفة للنص . فمن خلال المناخ النقدي والفكري الذي يخلقه النقد يصبح الأدبي أكثر تهيوءاً لمجرى من مجاري الخلق الأدبي . وبذلك يؤثّر النقد تأثيراً شديداً في ولادة النص نفسه، في اتّجاه الأديب إلى اختياراته الإبداعية . وهنا توجد مسألة شديدة الخطورة لأنّه يوماً بعد يوم ، مع انتشار المناهج النقدية ، أصبح الأديب يجهد تماماً في

تكوين فكر نقـدي أو أدبي قبل أن يقـدم إبداعـه الفني ،وهي وظيفة مهمة من وظائف النقد .

**□ وهـل النص وحده يكفي لكي يُعمـل الناقـد منهجه ، أم أنّـه لا بـد لـه من الاستعانة بمعلومات أو بمعطيات من خارج النص ؟**

ـ السؤال هـو في صميم علم النقد . بالتدريج أصبحت أميل إلى الـتركيـز عـلى النص نفسه وألاحظ خطورة الاستعانة بالمعلومات المساعدة إذا كـانت آتية من خـارج النص . أصبح تسويغ المعلومات المساعدة هو تفسير مغـاليق النص فقط ، وآخر شيء أريد أن أعرفه في النص هو حيـاة صاحب هـذا النص . وقد صـحّ لدي فيـما بعد أنّ معرفتي لصاحب النص تسيطر عليّ وتقودني إلى التصنيفية قبل أن أبدأ بمعالجة النص ، وهذا شيء خطير بالفعل . ونحن نعلم أنّ صاحب النص ما إن يقول النص وينشـره حتى تنتهي عـلاقته بـالنص ، فيصبح النص ملكـاً عاماً ، ولي أن أفهمه كـما أشاء. قد أستعين بقصدية الكاتب، ولكن هذه القصدية تصبح مغالطة كبرى إذا اعتمدت عليها. ولا سيما في منطقة كالمنطقة العربية المعاصرة حيث يسود خـطر التصنيفية إلى أبعد حد. بكل صراحة أقول لك أحياناً يقولون هذا الكاتب بورجوازي ، وهذا الكاتب قومي ، وهـذا الكاتب تقـدمي وما أشبـه ذلك . أنت حـين تقترب من نص وفي ذهنـك هـذه التصنيفـات المسـبقة تسيـطر عليك هـذه الأمور . لـذلـك يجب أن تتقـدم إلى النص بشكل أعمى حيث لا تعرف ما هو إطار النص .

إذن الشيء الطبيعي هو أن ننطلق من النص حين تجـابهنا مغـاليق معينة ونعتقـد أنّها تؤثـر عـلى قـراءاتنـا . فيجب أن نستعـين بمـا أمكن من المعلومـات ولكن بشكـل انضباطي كامـل لأنّ النص حياة .وأودّ أن أذكر أولئك الـذين يشدّدون عـلى موضـوع المعلومات المساعـدة بمسألـة اللوحة الفنيـة . اللوحة الفنيـة ها هي تقـوم وحدهـا على الجدار وأنت تتذوقها بالطريقة التي تشاء . وهناك القطعة الموسيقية وما أشبه ذلك .

هـذه التشخيصية أعتقـد أنّه بـولغ بهـا في النقد القـديم كما بـولغ بهـا على أثـر النظريات الفرويدية التي تجعل الأدب تعبـيراً عصابيـاً أو نوعـاً من التعبير العصـابي . إنّي لست متطرفاً ولا أدعـو إلى إلغاء صلة المؤلف بـالنص ، ولكني أعتقد أنّ المـدلول الذي منه ننطلق هو مستلزمات الكشف عن مفاتيح النص ومغاليقه .

**□ في ندوة من ندوات الأدب قام ناقد بنيوي ليشرح مغاليق نص شعري ، شرحه على نحو لم يتطابق مع شرح الشاعر له ، واحتدم النقاش . .**

ـ هذا صحيح ويذكرني بمعركة نقدية جرت في الولايات المتحدة في الستينات بين ناقد ومؤلف روائي اسمه لويس . الناقد فهم الرواية بطريقة خاصة ، إذ فسّرها تفسيراً خاصاً . المؤلف احتجّ وقال ليس هذا قصدي من الرواية بل قصدي هو كذا . فأجابه الناقد بأنّ الرواية لم تعد ملكه ، وأنّها لا تخصّ « لويس » إنّما تخص القارىء . ومن هنا فلسفة ما يسمى « الاستقبالية » ، وهي مدرسة كاملة في النقد تدرس النص من خلال علاقته بالمتلقي لا من خلال علاقته بالمرسل ، لأنّ المرسل أرسل وانتهى .

هنا أرى أنّ التحزّب الشديد خطر في عالم الأدب لأنّنا إذا اتّفقنا على أنّ النص كائن حي فلا يجوز أن نحوّله إلى قوالب جاهزة . وأنا أميل إلى الإقلال من الاستئناس بآراء أصحاب النصوص وأقول لك لماذا .

إنّ النص هو نتيجة معاناة وفيه عنصر قصدي ،ولكن النص ليس مخلوقاً مطيعاً لصاحبه . المشكلة أن صاحب النص قد يقصد شيئاً ويريد شيئاً ولكن النص يخالفه ويقول شيئاً آخر . فشهادة صاحب النص هنا ليست ذات قيمة قضائية كبرى أو دامغة ، إنّما يمكن الاستئناس بها لا أكثر .

ولا تَنْسَ مثلاً قضية النصوص المنسوبة إلى غير أصحابها ماذا نقول في هذه النصوص؟قد نحلل نصّاً قديماً نعتقد أنّه لامرىء القيس مثلاً فيتبين أنّه لطرفة ، فانظر خطورة الاستعانة بقضية صاحب النص في هذه الحالة .

( الحوادث ١٥/١٢/١٩٨٩ )
( القبس ١٨/١٢/١٩٨٩)

# مع أ . خلدون الشمعة

□ ألا ترى أنّ الناقد العربي الحديث أصبح بصورة من الصورة ناقداً أيديولوجياً ؟

ـ أولاً أنا أرى أنّ الأيديولوجية في أحد تعاريفها الواقعية هي الدين العلماني اللفظي . بالتالي فإنك عندما تتحكم بالنص الأدبي من مواقع مقررة سلفاً وليس من موقع النص نفسه ، سبر النص واستجلاء بنيته ودلالاته ، فإنّ النتيجة ستكون هي الخضوع لموقف فكري مسبق أو بالأحرى لموقف فكري لا يأخذ بعين الاعتبار حقيقة النص .

في النقد العربي الحديث كانت جهود النقاد العرب المعاصرين منصبّة ، وخصوصاً في نماذجهم الأيديولوجية التي لديها نظريات جاهزة في الأدب ، على الحكم على الكاتب ، أو على الروائي أو الشاعر مثلاً ، ليس من خلال نتاجه الفني ، وإنّما من خلال انطباقه أو عدم انطباقه شخصياً ، وخارج النص أحياناً ، مع الأيديولوجيا التي يطرحها هؤلاء النقاد .

الآن تغير الوضع قليلاً وربما كان عليّ أن أفصح فأشير إلى أنّ النقد ، لا أقول الماركسي وإنّما النقد المتمركس ، حاول أن يُنقذ نفسه من ظاهرة انهيار الأيديولوجيات فقام بعملية ربط ذكية بالمناهج النقدية الصاعدة وعلى رأسها البنيوية وما تبعها من التفكيكية ، فإذا بنا نتحول من أيديولوجيا سياسية إلى أيديولوجيا سكونية هي في حدّ ذاتها لا تحمل أحكام قيمة ،بعكس هذا النقد المتمركس المبكر الذي كان قائماً على أحكام قيمة مقررة سلفاً .

□ وهل قدم هذا النقد الماركسي أو المتمركس خدمةً ذات شأن لحركة الأدب العربي المعاصر ؟

ـ أنا أعتقد أنّه كانت لهذا النقد نقاط سلبية كثيرة وكانت له نقاط إيجابية .

النقاط الإيجابية تكمن في أنّه أثار لدى الأطراف الأخرى ردّ الفعل اللازم، وبالتالي بلور لدى النقاد القوميين الذين كانوا يتعرضون لهجمة شديدة الحاجة لكي يبحثوا أكثر ويبلوروا أفكارهم على نحوٍ أشد وضوحاً وأشد جدية . هذا لا يعني أنّ هؤلاء النقّاد القوميين كانوا مجرد رد فعلٍ . وإنّما ما أردت أن أقوله هو أنّ هذه المعارك الفكرية كانت خصبة بشكل من الأشكال وانعكست على النقد العربي الحديث عموماً .

إلّا أنّ السلبيات في هذه التجربة تتجاوز الإيجابيات . فالحوار لم يكن حواراً قائماً على أسس من التعامل الليبرالي الديموقراطي . لم تكن هناك أصول لهذا الحوار ، وإنّما كان النقد الأيديولوجي عموماً يعتبر أنّ مرجعياته يقينية لا يمكن أن تخضع للمناقشة ، فهي تعود إلى النصوص التي وضعها في أغلب الأحوال سياسيون بعيدون عن عالم الثقافة والأدب ، أو فلنقل ليسوا من صميم عالم الأدب والثقافة ، فكانت نتيجة ذلك أنّ السياسي هو الذي كان يملي هذا النقد باستمرار، ولذلك قلت في مطلع حديثي إنّ هذا النقد كان متمركساً وليس ماركسياً ، لأنّ في الماركسية جوانب حيوية ربما يراها البعض شيئاً شبيهاً بالجمباز العقلي ، لكنها على أي حال يمكن أن تُغْني الجانب الفلسفي من النقاش .

المشكلة أن هؤلاء النقاد كانوا يرفضون حتى مجرّد مناقشة المقولات التي وضعوها أساساً للنظرية النقدية كما أسلفت ، وأضرب على ذلك بمثال . لنأخذ مثلاً الواقعية الاشتراكية . أنا في فترة مبكرة كتبت كثيراً عن هذه المشكلة بالنسبة للأدب العربي . إذ كيف يطالب الناقد العربي المتمركس بتطبيق مقاييس واقعية اشتراكية في مجتمعات مغايرة تماماً وليس فيها صيغ اشتراكية بالمعنى الماركسي ؟ كيف يطالب هذا الناقد الأدب العربي بأن يكون ملتزماً بهذه القيم التي لا تمثل المجتمع العربي ؟ هذه نقطة أولى . النقطة الثانية هي عدم مشروعية وضع مقياس مسبق للعملية النقدية سابق على الأدب . نحن نعلم أنّ الأدب يوجد ثم توجد النظرية النقدية . طبعاً هناك أمثلة مخالفة لهذا الطرح ، ولكن هذا الاختلاف يصبح مشروعاً عندما يوجد النقد المبني على الأدب أولاً ثم تكون النظرية النقدية بما تطمح إليه من تحقيق إنجازات خارج إطار النص ، أو تكون بمثابة امتدادات لهذا النص الأدبي ، تكون هذه مشروعة عندما يتحقق النقد الذي يقوم على قراءة واعية متمعنة للنص الأدبي في حدّ ذاته .

أمّا بالنسبة للنقطة الثالثة المتعلقة بالواقعية الاشتراكية على سبيل المثال ، فهي ان

هذه المطلقات أيضاً ليست مطلقات ، وإنّما هي متغيرة باستمرار . وبالتالي فـإنّ هؤلاء النقـاد كانـوا يغيرون أفكـارهم ويعملون مراجعـة للأفكـار ليس بسبب استنفـاد هـذه النـظريات لنفسهـا أو بسبب ثبوت بـطلان نقاط فلسفيـة كـانت تـطرحهـا عـلى أرض الواقع ، وإنّما بسبب تغير المسؤول عن الفكر في المعسكر الاشتراكي . ولدي على ذلك مثال أضربه هو رواية سولجنتسين «يوم في حياة إيڤان دينيسوفتش» . هذه الرواية ، أنا لدي طبعة طُبعت في الستينات بالإنكليزية مترجمة عن الـروسية ، فيهـا مقدمـة لرئيس تحرير مجلة « نوفي مير » السوڤياتية يمتدح فيهـا سولجنتسـين بشكل لا يتصـوره العقل . ولكن فترة خروتشوف التي صدرت فيها الرواية كانت قصـيرة الأمد . فعنـدما انقضت هذه الفترة أصبحت هذه الرواية نفسها مع الكاتب من قبيل المحرمات، أصبحت تقيّم على أساس أنّ كاتبها منشقّ . أمّا قبل فترة قصيرة فكانت تُعتبر من الـروايات الجـريئة التي فضحت المرحلة الستالينية .

إذن هذه الأيديولوجيا هي فعلاً بمثابة دين علماني لفظي ،وأعني بذلك أنّها كانت بمثابة دين باطل ، حتى نفس الإيمان ليس قائماً إلّا على عامل الخوف . نحن نعلم أنّ الإيمان بأي شيء مطلق قائم على عامل الخوف وقائم على عـامل الحب أيضـاً . ولكن في هذه الحالة كان يرجح دائماً عامل الخوف على عامل الحب .

**□ كيف تقيّم ما أنجزه في إطار المنهج الماركسي ناقدان أو باحثان ماركسيـان هما حسين مروة والطيب تيزيني ؟**

ـ بالنسبة للمرحوم حسين مروة ، هذا العمل في الفلسفة العربيـة الإسـلامية مشكلة. إنّه انطلق فيه من موقع من يبحث عن وثائق تؤيد ما ذهب إليه. أي أنّه قرر هو سلفاً النتائج ، ثم حاول أن يبحث عن النصوص والمقدمات . وفي رأيي أنّ بوسع المرء أن يضع كتاباً مغايراً لهذا الكتاب ينطلق فيه من مـواقع مغـايرة تمـاماً ويجـد لهذه المواقع النصوص التي تؤيد ما ذهب إليه .

لهذا أنا أرى أنّ الدكتوز حسين مروة لم يكن مـاركسياً بـالمعنى الفلسفي العميق الجاد للماركسية لأنّه لم يأخذ التراث بكليته. عندما كان بعض الدارسين القوميين ينتقون مـا يرونـه مناسبـاً من التـراث كـانوا يُتهمـون بأنّهم انتقـائيون . وتحت هـذا السيف المسلّط أُجهز على حوارات ومناقشات فكرية عميقة ، وحيل دون أصحابها أن يضعوها في إطـار الفكر العـربي المعاصر . وأنـا أقول ذلـك لا لأنّ الأستاذ حسـين كان متفـوقاً في

هذه المحاجّات ، وإنّما لأنّ المناخ الفكري العربي الذي كان سائداً ، ووجود تجمعات ماركسية يدعم واحدها الآخر بالحق والباطل ، قد جعل هذه الأصوات هي الأعلى وذات اليد العليا .

إنّ نظرة الأستاذ حسين مروة كانت في حدّ ذاتها انتقائية ، وهذا مشروع ولكنه كان يحرم الآخرين من هذه الانتقائية .

لذلك أنا أميّز في الواقع بين التراث وبين الموروث . الموروث هو كل ما خلفّه الأجداد، أمّا « التراث » فهو فائض الماضي على الحاضر. ولهذا فالانتقائية هي مشروعة بحدّ ذاتها لأنّنا نعيش في العصر الحاضر ونبحث في الموروث عن فائض الماضي على الحاضر وهو التراث . وهذا الحق كما أسلفت أنكره المرحوم حسين مروة على الآخرين الذين يقفون في مواقع مناقضة لمواقعه الفكرية .

انتقل إلى الطبيب تيزيني فأقول إنّ هناك نقاطاً مشتركة كثيرة بين الطيب تيزيني وبين حسين مروة ، ولكن الفارق بين الطرفين أنّ الطيب تيزيني كان على جهل كبير بالنصوص التراثية واعتمد كثيراً على الاستشراق الألماني الشرقي المتأخر زمنياً ، بينما كان مروة بحكم نشأته على تماس واطّلاع مباشر على النصوص العربية نفسها .

لهذا فإنّ الإطار الفكري للطيب تيزيني يبدو أشدّ فجاجة ويبدو وكأنّه هيكل عظمي يحتاج إلى قدر كبير من اللحم لكي يكسوه . وقد افترض افتراضات نظرية شبيهة بالتي عرضناها قبل قليل ، ولكن هذه الافتراضات كانت تُقدم أيضاً على سبيل المسلمات وفي إطار المرجعيات السياسية للماركسية . فهو يمارس في هذا المعنى ما أسميته في إحدى دراساتي بالانتمائية Tropisme . نحن نعلم أنّ النبات يتجه باتّجاه معاكس لاتّجاه الضوء. ولهذا نلاحظ أنّه يستعمل كلمات كثيرة ـ مثله في ذلك مثل مروة ـ لها معانٍ مقررة لها ومجزوم بشأنها كمصطلحات ، مقولات تجريدية كما يجب أن يكون عليه المصطلح . المصطلح المفتوح هو مقولة تجريدية خاضعة للتطوير والتعديل ولكنا عندما نربطه بمرجعية مطلقة كما كانوا يفعلون فإنّه يصبح بمثابة كلمة وليس بمثابة مصطلح . هذه الكلمة لها معنى مقرر . نحن نجد هذه الانتمائية في كلمات كالبرجوازية . كلمة البورجوازية عندما تدخل في محاجات هؤلاء فإنّها كلمة سلبية سلفاً ، ولا تعبّر عن توصيف واقع ، وإنّما هي كلمة سلبية تقطع سبل الحوار . الديموقراطية مفهوم كانوا يطرحونه على أساس أنّه الديموقراطية البورجوازية الليبرالية

مقابل الديموقراطية الشعبية التي ثبت الآن أنّها لم تكن ديموقراطية . من هنا التضليل .

مصطلحات أخرى في مستوى النقد الأدبي نفسه ـ وهذا ينطبق على حسين مروة ـ كالشكل والمضمون شغلت النقد الأدبي وقتاً طويلاً . ما هو الشكل وما هو المضمون ؟ كان هناك تصور وعائي لدى حسين مروة أنّ الشكل هو الظاهر والمضمون هو الباطن . بينما نحن نعلم أنّه في حالات كثيرة الشكل يحدّد المضمون ، وفي حالات أخرى المضمون يحدد الشكل . أي أنّ هناك لكل نصّ أدبي وضعيته الخاصة به . ولهذا فإنّه عندما يكون المصطلح مقولة تجريدية فإننا نقول إننا نستعمل الشكل بمعنى كذا وكذا ، إنّه يتضمن العناصر التالية ونستعمل المضمون بمعنى آخر بحيث قد تصبح بعض عناصر الشكل الموجودة في نظرية معينة عناصر للمضمون في نظرية نقدية أخرى. ولكن في النقد العربي كان هؤلاء النقاد المتمركسون يناقشون مسألة الشكل والمضمون على أساس أنّ معنى الشكل مطلق ومعنى المضمون مطلق ، وبالتالي كانوا يتعاملون مع هذه المصطلحات على أساس أنّها كلمات لها معانٍ محددة ، وليس على أساس أنّها مقولات تجريدية مفتوحة .

**□ هل أفهم من كل هذا أنك ترى أنّ للناقد العربي أن يكون حراً أزاء هذه المناهج وأن يقوم بمبادرات خاصة وخلاّقة ؟**

ـ لماذا لا يكون الناقد العربي حرّاً أزاء مثل هذه المناهج ؟ لماذا هناك دائماً ما ينبغي النظر إليه بقداسة ؟ إذا لم تكن الماركسية ، فإنّها تكون البنيوية ؟ لماذا هذا الجمباز العقلي المجاني الذي نشهده الآن ؟ دائماً هناك مرجعية تصادر على حرية الحركة وحرية التفكير ؟ وأنا لا أطلق الكلام على عواهنه عندما أقول إنّ هذا الخضوع والامتثال الأعمى لنظريات جاهزة أصبح علامة مميزة من علامات فكرنا العربي المعاصر .

بالمقابل ترى أنّه عندما تأثّر العقاد وجماعة الديوان بالنقد الإنكليزي رأينا دراسات متأخرة تزعم أنّهم أساؤوا فهم هذا النقد ، بينما الحقيقة أنّ ما فعلوه هو أنّهم قدموا ذوقهم الشخصي ، ولم ينظروا إلى هذه النصوص إلاّ باعتبارها محرضات على التفكير ، وليست حقائق نهائية ثابتة بالنسبة لأدب آخر هو الأدب العربي .

لهذا فإنني أعتقد أنّ النزعة الأكاديمية الآن في النقد العربي أصبحت تحول دون بروز نقد عربي يكون متجاوباً مع الفكر والأدب العربي المعاصر ، وليس معاصراً لهذا

الفكر والأدب العربي . لماذا عندما نأتي إلى موضوع النقد تصبح نصوص ليفي ستراوس وغولدمان وديريدا وبارت نصوصاً نهائية ، مطلقات لا يأتيها الباطل ، تماماً كما فعل النقد الماركسي من قبل ؟ لماذا لا تكون هذه النصوص بمثابة محرضات لحوار فكري نقدي عميق بحيث تكون النظرية النقدية بمثابة حصيلة له بدلاً من هذا الوضع النقدي المتردي الآن الذي أصبح فيه . هناك وضع بمثابة التماهي بين الناقد الحر وبين الأستاذ الجامعي الذي يحفظ دروسه جيداً ويلقنها لتلاميذه ؟ .

هذا وضع مؤسف فعلاً لأنا نقرأ الآن بحوثاً تذكرنا بتجربة النقد الماركسي العربي . أنت لا تجد الناقد الذي لديه الآن من الجرأة أن يقول إنّ فوكو يقول مثلاً كذا ، ولكني أخالفه . . هذا ليس تنطعاً . المفكر عندما يقول إنّه يخالف مفكراً آخر مؤسساً في ثقافة أخرى ، فهو ينطلق من ذلك من موقع ثقافته ، وله الحق في أن يقول ذلك . الإنكليز قالوا ذلك في النقد الفرنسي المعاصر . الإنكليز ينظرون إلى البنيوية على أنّها « نقد فرنسي » . وحتى الذين يؤمنون بهذه النظرية النقدية فهم يقدّمون أُطُراً نقدية هي حصيلة للتفاعل بين ما توصل إليه النقد في الأدب الإنكليزي وبين ما توصلت إليه هذه المناهج ، بل إنهم - أكثر من ذلك - اكتشفوا أن في النقد الأميركي الجديد الذي ظهر في الثلاثينات نفس هذه المقولات البنيوية، ولكنها كانت مطروحة بتجريد أقل ، وبصلة أكبر بالنصوص الأدبية ، رغم ما يقال من كلام في النقد البنيوي عن النص وقداسة النص ، وإن علاقة هذا النقد بالنص ليست علاقة وثيقة بالشكل المطلوب بينما نرى أنّ مدارس النقد الأميركي الجديد توصلت إلى نتائج مشتركة أحياناً كثيرة مع ما وصل إليه النقد البنيوي ، ولكن عن طريق محاجّات وأُطُر فلسفية مختلفة ، ومع تفاعل أكبر بكثير مع النصوص الأدبية .

ما أريد أن أصل إليه من هذا الاستطراد هو ان الناقد العربي مُطالب بأن يكون جريئاً ، بأن لا يكون مجرّد طالب طول حياته . هؤلاء الأكاديميون لو قُدّر أن يكونوا هم نقّادنا لاختلف الأمر. على نقادنا أن لا يكونوا طلبة طيلة حياتهم. الواقع الآن أنّهم طلبة تابعون لمرجعيات فكرية خارجية . أنا لم أقرأ إلى حدّ الآن ناقداً عربياً لديه جرأة هؤلاء الطلائع من النقاد كالعقاد وطه حسين . لم نجد نقاداً بمثل هذه الجرأة ليقولوا : هذا رأينا . كأنّه لا رأي لهم . هناك هذه المرجعيات وكفى . إذن عملية استعراض عضلات من قبيل الجمباز العقلي المجاني الذي يجعل النقد العربي المعاصر ليس إنتاجاً نقدياً ، وإنّما إعادة إنتاج رديئة .

**□ كانت معركة طه حسين النقدية في بداية هذا القرن هي معركة إرساء المنهج، ويبدو وكأنّ المعركة التي ينبغي أن تخاض اليوم هي معركة إبعاد المنهج لكثرة ما استعبد المنهج النقاد والدارسين . . إنّ ناقداً انطباعياً جيداً هو أفضل في رأيي من هذا الناقد « المنهجي » الذي يستخدم أدوات إجرائية لمعالجة نص شعري رقيق ، شبيهة باستخدام دبابة لقتل زهرة أو عصفور .**

ـ الصورة جميلة فعلاً . هذا المثال الذي أوردته ينطبق أيضاً على موقفنا من الحداثة مثلاً . كأنّه ليس هناك طليعية أو حداثية رديئة متمكنة مقابلها . أصبح المصطلح بسبب المرجعية المطلقة هو قيمة في حدّ ذاته . عندما يكون الناقد ناقداً انطباعياً فهو سيء سلفاً لمجرّد أنّه انطباعي ، وليس لأنّه سيء في إطار الانطباعية نفسها مثلاً . أو عندما يكون هناك ناقد محدث يستعرض هذه المناهج النقدية الحديثة دون فهم أو استيعاب لها فإنّه يأخذ حظاً من الذيوع والتأثير أكبر مما يستحقه بكثير .

هذه الدبابة البنيوية التي تحدثت عنها تعيدنا إلى مسألة المنهج ، وتعيدنا إلى مسألة وجود مناهج نقدية ونظريات تصادر على العمل سلفاً ، وليست هي حصيلة تدبر عميق من قبل الناقد واكتشاف لمنهج نقدي الأنسب لمعالجة هذه النصوص . هناك قصائد غنائية بسيطة تُعامَل بهذه المناهج المركبة التي تفترض وجود بُنى محجوبة ، تفترض وجود ظاهر وباطن في العمل الفني حتى عندما يكون هذا العمل الفني لا يحتمل مثل ذلك التأويل ،ولهذا فإنّ تطور النقد العربي المعاصر تعرض إلى هذه الانقطاعات الفجائية التي لم يستفد بها الناقد من النقاط التي وصل إليها الذين سبقوه . وأعني بالاستفادة إمّا نقضها والانتقال إلى نقاط أبعد منها ، وإمّا متابعتها في حدّ ذاتها .

**□ ما هو مشهد الحداثة العربية اليوم ؟**

ـ المشكلة أولاً بالنسبة لأي محاولة لاستكشاف مشهد نقدي للحداثة هي اختلاط هذه الحداثة من الناحية المصطلحية .

أنا أعتقد أنّه ينبغي التمييز بين ما هو حداثة وبين الحداثية . وينبغي أيضاً التمييز بين الحداثة والتشريعية وبين الحداثة النقدية التوصيفية . ما نراه الآن هو

حداثة تشريعية هي من قبيل وضع النصوص واللوائح المقدسة بشكل مطلق يصادر على العمل الفني .

المطلوب للحداثة العربية أن تكون حصيلة قراءة عميقة ومتمعنة في التراث الفني والأدبي المعاصر ، لا أن تكون بمثابة اقتباسات عشوائية من الحداثية الغربية التي تشهد الآن ما يُسمّى بما بعد الحداثية وإعادة مراجعة، وبالأحرى هي حركة نقيض للحداثية الأوروبية . هذه الحداثية الأوروبية التاريخية التي لديها تواريخ محددة أصبحت الآن حداثة قديمة .

الحداثة العربية لأنّها انتهجت هذا النهج النقدي التشريعي أصبحت حداثة يصعب التأريخ لها لأنّها حداثة ليست مرتبطة بحركة الشعر والرواية العربية المعاصرة ، بل هي حداثة تبحث عن شواهد في هذا التراث الشعري والروائى لكي تبرّر مشروعيتها .

عندما نميز بين الحداثة وبين الحداثية فإننا نكون أقرب إلى رؤية الحداثة العربية في إطار أشمل هو إطار التجديد . عندما نتكلم عن حداثة ونماهي بينها وبين الحداثية فإننا لا ننطلق من موقع عربي وصلنا إليه في الأدب والنقد ، وإنّما ننطلق من موقع سلعي استهلاكي يجعلنا متلقّين لأفكار دون أن تكون لهذه الأفكار علاقة صميمية بتجربتنا العربية المعاصرة . هي عملية زرع ولا بأس من عمليات الزرع ، ولكن في كثير من الأحيان الجسم لا يقبل هذه العملية فيلفظ جسماً غريباً دخيلاً عليه .

لهذا السبب بالذات فإنّ الحداثة العربية على الصعيد النقدي ينبغي أن تكون أشدّ صلة بالنصوص العربية من جهة ، وأن تكون أشدّ صلة بردود فعل الجمهور القارىء من جهة ثانية .

هناك مثلاً ظاهرة انتشار الشعر العمودي . هذا الانتشار ليس سببه الأنظمة كما يقول الكثير من الشعراء ، وإنّما سببه أنّ هذا هو الذوق العربي . إذا كنّا نبحث عن مسألة عددية نقول إنّ لهذا الشاعر رصيداً أكبر من القرّاء ولهذا فهو أفضل، فيجب أن نعترف بأنّ هذا الشعر العمودي هو الأفضل بهذا المعنى . ولكن لكي نكون منصفين لحركة الشعر الحديث التي ما تزال تدور في فلك رواد الشعر الحديث نفسه ، نقول إنّ عدم ظهور أجيال بنفس القوة والتمكن الذي مثله هؤلاء هو الذي جعل الحداثة

العربية تبدو في مظهرها الأخير ـ على صعيد النص ـ وكأنّها حداثة يدير القـارىء ظهره لها ولا يأبه بها ويعاملها وكأنّها رطانة في داخل الشعر العربي نفسه .

لقـد انطلق الـرواد من موقـع عـربي وتفـاعلوا مـع الشعـر الأوروبي والأمـيركي الحديث فكان تفاعلاً خلاقاً ، فكانت بذلك حركة الشعر العـربي الحديث مـظهراً من مظاهر التقدم الكبير الذي أحرزه الشعر العربي، وكذلك الأمر بالنسبة للرواية العربية. ولهذا فإنّ هذا المظهر هو مظهر صحة وعافية في الحداثة . أمّا ما آلت إليه هذه الحداثة على الصعيد النقـدي فقد أسهم في تغريب القارىء العربي عن النصوص الإبـداعية التي جـاءت بعـد مـرحلة الـرواد . نصـوص الـرواد درس معـظمهـا جيـداً ، ولكن النصـوص التي أعقبت الرواد لم تـدرس الدراسـة الكافيـة لأنّ هذه الحـركـة النقـديـة المعاصرة اعتمدت مرجعيات في الحداثية الغربية لا تتصل بالضرورة بهـذه النصوص ، وبالتالي لا تسهم في إضاءتها وإنّما تسبغ عليها قيماً وهمية مفترضة ليست خلاصة لقدرة الناقد على إقناع القارىء ، وإنّما هي خلاصة لقدرة الناقد على ممـارسة الابـتزاز العقلي وإرهاب القارىء وجعله ينصاع لأفكار لا يفهمها ولا يستطيع أن يدرك مدلولاتها .

□ ومسألة التجـــاوز ؟

ـ مسألة التجاوز في رأيي يجب أن تكون مرتبطة بالحساسية الشعريـة السائـدة ؛ وأعني بالحساسية الشعرية الذائقة الشعرية باللغـة القديمـة ، أن يكون هنـاك شيء من التلازم والتطابق بين هذا التجاوز وبين الحساسية هذه . عندما تكون هناك تغيرات في الحساسـية فلا بأس أن يحدث هذا التجاوز . أو عندما ينجح هذا التجـاوز يكـون سابقاً للحساسية . في زحزحة الحساسية الشعرية من مواقعها في الأدب العربي يكـون مشروعاً ، ولكن ما حدث كما قُلت كان بمثابة تغيير للذات في أشكال كاريكـاتوريـة ، متعددة ، وعملية تنكرية يكون فيها الشاعر غير مقنع بأي حالة من حالاته .

عندما ننظر إلى الحصاد الشعري الذي خلفه شاعر يحبه الشعراء العرب كأليـوت مثلاً ، نجد حصاده الشعري كله حجمه أصغر بكثير من شاعـر عربي حـديث متوسط الجودة ، وهو أقل بكثير جداً من شـاعر عربي حـديث رديء . إنّ المطالبـة الإعلاميـة المستمـرة للشاعـر العربي بـأن يقدم نتـاجاً من حيث الكم مستمـراً لكي يكون لـولب الحـركة الشعـرية ، ولكي يكـون اللولب الإعلامي لهـذه الحركـة ،هذا دائمـاً يتسبب في مسألة التجاوز الممسوخ المشوّه الذي تحدثت عنه .

لقد ارتبط مفهوم التجاوز في نماذجه الصحفية بالتخطي وكأنّ الشاعر محكوم دائماً بأن يكون « رياضياً » يركض باستمرار وكأنّه يخوض مسابقة للتفوق على الآخرين ، ولا يصل إلى هدفه أبداً .

إنّما نلاحظ في الشعر العالمي الحديث الآن وجود نماذج مبكرة جداً لشعراء كبار هي أجمل بكثير من شعرهم المتأخر الذي كانت فيه درجة أكبر من التجريبية . أنا أفضل أغنية « العاشق بروفروك » لأليوت على قصائد كتبها فيما بعد ، ولا أرى أنّ ذوقي متأخر لأنّي أفضل أعمالاً مبكرة على أعمال أخرى . نجد في بعض الشعراء العرب من يغضب لأنّ ناقداً أعجب بعمل مبكر له مقابل عمل متأخر . وربما هو معذور في هذا الغضب لأنّ هذا الغضب عندما يُترجم إلى لغة نقدية يبدو وكأنّ الشاعر قد تراجع ، وليس أنّ الشاعر قد تغير أو تحوّل من طور إلى آخر .

أمّا القصيدة الغنائية فلها اعتبارها النقدي وتميزها في الشعر العالمي . تجد الآن أنّها أصبحت وكأنّها سبة ، وعليها أن تأخذ عدّة صفحات وكأنّها قصة لكي تكون ذات قيمة ، لكي يأبه لها النقّاد . ونلاحظ من موسوعات الشعر العالمي أنّ الشاعر يكون محظوظاً في موسوعة شعرية عندما يختار له ناقد معين أو شاعر يقوم بمهمة الناقد مختارات شعرية لا تتجاوز قصيدتين أو حتى قصيدة . أولاً هناك في الواقع مشكلة الكم التي يطالَب بها الشاعر العربي الحديث باستمرار ، ثم مشكلة النوع بمعنى التغيير ، انتقال من شكل شعري إلى شكل شعري آخر . هذا يسبّب إرهاقاً وافتعالاً وكمّاً بالتالي في الشعر يتجاوز قدرة القارىء العربي على الاستجابة . أي أنّه عندما تكون هناك دواوين كثيرة معروضة في السوق فإنّ هذا لا ينتج النوع ، لا يساهم فيه كما يقول الماركسيون . هذا الكم لا يخرج النوع ، وإنّما يجعل الحساسية الشعرية لدى القارىء موصدة دون هذه الأعمال كلها بدلاً من أن تكون هناك قدرة على الاختيار بين عدد كبير جداً . وعندما يكون الناقد العربي قد أخفق أحياناً في اختيار النصوص المناسبة التي يقدمها للقارىء لأنّه انشغل بالنظرية النقدية عن التعامل مع الشعر نفسه فالنتيجة هي تكدس الدواوين الشعرية في المكتبات على نحو غير عادي . وعندها لا تلقى الرواج الذي تستحقه .

□ ما هي نصيحتك للشعراء الشباب ؟

ـ أنا لا أعتقد أنّ هناك من ينصح شاعراً ، ولكني أقول إنّ هناك وهم الملحمية

في الشعر . لماذا لا يحاول الشاعر أن تكون له لغته الشعرية الخاصة ، ذاتيته الشعرية داخل هذه الحداثة العربية ، وأن يكون له بالتالي حريته في كتابة قصيدة غنائية بسيطة ؟ هناك مصادرة مستمرة على الحرية تجعل المرحلة التكوينية في حياة الشاعر العربي الحديث مرحلة تلقينية لا مرحلة تكوينية . هو يتلقى مقولات نقدية وشعرية زائفة هي من قبيل المطلقات ، بينما المفروض أن يكوّن نفسه ، وألاّ يكون حصاداً لهذه النزعات التي تحيط به ، وأن يكون له اختياراته الخاصة . أنا أعتقد عكس ما يتوهمه البعض أنَّ هناك ضعفاً في ذاتية الشاعر العربي رغم ما يبدو من وهم الذاتية الموجود في الشعر العربي الحديث . المقصود بالذاتية في هذا السياق هو وجود خيارات ، وجود ذوق شخصي للشاعر . نحن لا نجد مثل هذا الذوق الشخصي الخاص للشاعر العربي الحديث . لا أريد أن أعمم . هناك استثناءات طبعاً ، ولكننا نتحدث الآن عن « الظاهرة » . ونحن بحاجة إلى مزيد من الذاتية حتى عندما يتمثل الشاعر همّه القومي ، هم أمّته . يجب أن يكون ذاتياً لكي يكتب شعراً ولكي يكون مؤثراً . وعندما يكون ذاتياً فإنّه يمكن أن يحقق واحدة من المسلمات الشائعة في حركة الحداثية العربية ، و هي أنّ الشاعر الحديث يُسمع خلسةً لا مباشرة . هو كأنّه يقول القصيدة دون تصوّر لجمهور مسبق . هو يقول الشعر ثم يسمعه . يستلفت مسامع قارىء أو مستمع . لا يقول الشعر ليوصله مباشراً .

□ كيف تنظر إلى ظاهرة الشعراء النقاد ؟

ـ أنا أعتقد أنّه ليس هناك مطلقات في هذا الموضوع . نجد شاعراً إنكليزياً مثل شيللي له نظرية في الشعر ، أو أليوت وعزرا باوند اللذين لهما أيضاً نظريات في الشعر . هم كانوا على منعطف وأرادوا أن يعطوا مشروعية لتوجههم الشعري ، لذلك كتبوا نقداً تشريعياً . نجد في المقابل شعراء عظماء كثيرين لم يكن رأيهم في الشعر أكثر من هامش في شعرهم . ولهذا أقول إنّه ليس هناك مطلقات إلاّ عندما نرى في مثال شاعر معين أن نظريته النقدية أساءت إلى شعره وجعلت القارىء أقل تفاعلاً مع هذا الشعر بسبب هذه الآراء النقدية . وأنا أطرح هذه المسألة على هذا النحو لأنني أرى أنّ الكتابة في النظرية الشعرية من قبل الشاعر كثيراً ما تكون غير متساوقة مع نتاجه الشعري ، وإنّما تكون عملية تبرر أحياناً نظرياً لهذا النتاج بشكل مطلق ولا تفترض أنّ فيه جيداً ورديئاً ، وإمّا تكون من قبيل وضع اللبنات في صرح شعري مغاير ،

أو إحداث منعطف في الحركة الشعرية .

وعلى كل حـال فالنظريات الشعرية التي يكتبها الشعراء هي في حـدّ ذاتها آراء نقدية خاضعة للتمحيص النقدي بدورها ، وليست مطلقة ، وإنّما أحياناً تضرّ الشـاعر عندما يُقرأ نتاجه في ضوئها .

لنأخذ أدونيس على سبيل المثال . أنا أعتقد أنّ كثيراً من نصـوصه النقـدية ليس متساوقاً مع نصوصه الشعرية ، وإنّما هو محاولة تبريـرية تضرّ بحركة بعض هـذا الشعر في إطاره النقدي الذي يمكن أن يكون بمثابة استجـابة للنصـوص في حدّ ذاتهـا . هذه الآراء تصبح في أحيان كثيرة مصادرات مسبقة على النتاج الشعري .

**( القبس تموز ١٩٩٠ )**

# مع د . خليفة التليسي

□ هل لكم ملاحظات على الإبداع في أقطار المغرب العربي ؟

- لي آراء في الإبداع المغربي قد تصدم المختصين بالأندلسيات بالذات ، وأيضاً بحركة الأدب العربي في بلاد المغرب . فمن عملية مسح ثقافي انتهيت إلى آراء قد تتسم بشيء من الجرأة وقد تشكل صدمةً لبعض الإخوة الذين اعتادوا على مفاهيم معينة في ما يتصل بالأدب الأندلسي والأدب المغربي . وكان يهمني بصفة خاصة من هذه الزاوية بالذات بلاد المغرب العربي المعروفة بالمصطلح القديم ، أي التي تمتد من مصر حتى أقصى المغرب العربي الأقصى . ومصر بالذات يمكن اعتبارها بيئة ثقافية مغربية منذ رُكِّز فيها الأزهر ، وهذا أمر قد يغيب عن الكثير ممن يرصدون الحركة الثقافية ، وممن يؤرخون للحركة الثقافية الإبداعية الفنية في مصر . ونحن نلاحظ أنّ الإبداع لم يسكن مصر إلّا في مطالع العصر الحديث في عصر النهضة . أمّا قبل ذلك فتنسحب عليه نفس الظواهر التي يمكن رصدها فيما يتعلق ببلاد المغرب .

ومن المؤسف أنّ الدراسات لتاريخ الفكر والثقافة والأدب في بلاد المغرب العربي قليلة تعتمد على نُتَف متفرقة من مختلف المصادر وقد يصعب أن يصوغ منها الإنسان كثيراً من الآراء والأفكار . ولكن عندما نتابع هذه الحركة في جملتها وفي تاريخها سواءً السياسي والأدبي نلاحظ تعدد الرموز التي قدمتها هذه المنطقة من فقهاء وقضاة ووعّاظ وحكام وقادة وساسة ، وقد كان لكل منهم مكانته البارزة في ما تصدى له من مجالات . ولكنك تلاحظ غيبة الشاعر ، غيبة نموذج الشاعر أو النموذج الأعلى للشعر الذي يمكن أن يقابل به الشاعر في بلاد المشرق .

هذه الظاهرة لفتت نظري بشكل حاد ، ويمكن أن أقول إنني رصدتها منذ بداية شبابي فيما يتعلق بالبحث عن الشعر في بلادي بالذات ، فأسلمني هذا السؤال الذي طرحته عن الشعر في ليبيا إلى جملة ظواهر مرتكزة على هذا السؤال أدّت بي إلى

الإيمان بأنّ الإبداع ـ والإبداع أقصد به الشعر والشعر الفصيح بصفة خاصة ـ لم يسكن بلاد المغرب العربي ، أو على الأقل لم يسكنه بما يفرز أو يبرز النموذج الأعلى الذي يقابل فحول الشعراء في المشرق .

□ بما فيه الأندلس ؟

ـ كذلك الأندلس . أنا لي رأيي في ذلك طرحته في خمسينية الشابي أشرت فيه إلى أنّ الحجم الذي أعطي لشعراء الأندلس لا يقابل الحجم الذي كان لشعراء المشرق . لقد جاهد المغرب كثيراً لكي يبرز شعراء يقفون إلى جانب شعراء المشرق وظلت عقدة المقابلة هذه تحكم تاريخه الأدبي دون جدوى . فأبرزت الأندلس ابن زيدون وقدمته على أنّه بحتري الغرب أو بحتري المغرب ولم يكن من البحتري في شيء . وهو شاعر لم تنقذه في رأيي إلاّ حكاية غرامه بولادة ونونيته الشهيرة فيها . وما عدا ذلك فصناعة وتكلف ووفرة محفوظ . وأبرز المغرب ابن هاني وقالوا عنه إنّه متنبي الغرب ولم يكن له شيء من ذلك ، وسرعان ما فحص الشرق أو المشرق شعره وأصدر حكمه النقدي عليه على لسان أبي العلاء المعري الذي قال فيه بحق : إنّ شعر ابن هاني يشبه رحى تطحن قروناً . ورفضه المغرب أيضاً على لسان ابن رشيق الذي وضعه في « عمدته » ضمن فرقة أصحاب الجلبة والقعقعة . وهذان من أبرز الشعراء الذين قدمتهم منطقة المغرب . أمّا الثالث فهو ابن حمديس الصقلي . ولعلّ ابن حمديس لا يعيش في أذهاننا ولا مثول له في وجداننا إلاّ لغيبته وضياع المصادر التاريخية عن صقلية ، فهو بديل عنها بما يغطي فترة حياته ، أي أنّه ليس النموذج الشعري بالذات .

وبالطبع أنا لا أستعرض هنا السلسلة الطويلة من شعراء الدرجة الثانية والثالثة وما بعدهما من درجات . واستعراضنا لشعراء الدرجتين الثانية والثالثة لا يفيدنا إلاّ في إثبات أنّ علم العروض قد دخل إلى المغرب مع ما دخل إليه من علوم العرب ، وواضح أنّ هذا سخرية ولكن هذه هي الحقيقة .

إنّ الشعر لم يسكن المغرب والمشرق هو الوطن الإبداعي أو الثقافي للمغرب ، ولا داعي هنا لتسطيح القضية وتحويلها إلى قضية ترفع المشرق وتجاهله للإبداع المغربي . فقد عاش العرب في المغرب وصقلية كمغتربين نتيجة اعتمادهم على النص الوافد من المشرق فلم يستقلوا بإبداع يملأ نفوسهم بشعور الإقامة الدائمة . إنّ اعتماد النص المشرقي خلق فيهم شعور الرحيل نحوه والعودة إليه فأشعرهم بالاغتراب المؤقت ،

ونزع من نفوسهم شعور الإقامة الدائمة . وفي ذلك تفسير لاستئصالهم هذا الغريب بعد قرون عديدة في الأندلس وصقلية . . لقد ظلوا عاكفين على النص الوافد من المشرق يحللونه ويفسّرونه ويحتذونه ولا يخرجون عن دائرة النموذج الذي يرسمه . ولعلّ اللون الوحيد الذي كان للمغاربة شأن فيه يُذكر هو أدب الرحلة إلى القبلة ، إلى الوطن الثقافي ، الوطن الإبداعي ، الوطن الفكري ، الوطن الروحي .

إنّ سيادة العقلانية النقدية على الحركة الثقافية والفكرية في المغرب العربي هي سيادة وهمية في رأيي لأنّها تعتمد على نص مشرقي أساساً ، تعتمد على الإبداع المشرقي .

لقد حاولت أن أفسّر كل ذلك . هناك أولاً طروء اللغة العربية وتأخّر استقرارها . المغرب ليس هو الوطن الأم للغة العربية . لقد تعرّب . في القرن العاشر نستطيع أن نقول إنّ اللغة العربية قد استقرّت في المغرب الاستقرار الصحيح . ثم هناك النزعة التطهرية التي غلبت على أغلب الحركات السياسية التي سادت المنطقة وأدّت إلى نشوء الدول وقيامها بها . وقد رصد القدماء أيضاً بعض ملامح هذه الظاهرة فذكروا اشتهار بلاد المغرب بالحديث والفقه وتقصيرها في العلوم النظرية من فلسفة وفروعها فذكر المقري التلمساني مثلاً « وأمّا ملكة العلوم النظرية فهي قاصرة على البلاد المشرقية » . هذه الروح الفقهية لم تكن لتسمح بقيام هذا النموذج الرافض لقيمها ، أي نموذج الشاعر . كما لم يكن لها من الصلات الوجدانية بالتراث . ولم يكن للشعر العربي وجود هنا سابق على الدين حتى يتحايل عليه كما حدث بالنسبة للشعر في تحايله على الدين بالنسبة للمشرق إذا استثنينا الفترة الأولى لظهور الدعوة الإسلامية . ثم نلمس من جديد عودة الشعر. هذه نقطة مهمة جداً حتى يتحايل عليه في البقاء ويدافع عن وجوده بمختلف الوسائل كما حدث بالنسبة للتجربة الإبداعية في المشرق العربي ، في العصور التالية لظهور الإسلام .

طبعاً أنا أتوقع رفض الكثيرين لهذا القول ، إنّهم سيستعرضون سلسلة طويلة من أسماء الشعراء الذين عاشوا في بلاط الأغالبة والفاطميين والصنهاجيين والمرابطين والموحدين وما تفرع عنهم أو جاء بعدهم من أسر حاكمة حتى يصلوا إلى العصر الحديث . هذه السلسلة الطويلة من الشعراء الذين حفظتهم المصادر لم تغب طبعاً عن ذهني وأنا أصدر هذا القول . هذا القول جاء نتيجة إحاطة شاملة برحلة الشعر

العربي في مغربه ومشرقه ، في محاولة لأن أخرج بنموذج أعلى للشاعر المغربي فلم أجد. ولم يجد قدماء المشارقة شيئاً من ذلك أيضاً . أذكر هنا ما روي عن الصاحب بن عباد عندما وصل إليه كتاب العقد الفريد لابن عبد ربه الأندلسي وقرأه قال : هذه بضاعتنا رُدَّتْ إلينا . ظننت هذا الكتاب يشتمل على شيء من أخبارهم ، وإنّما هو يشتمل على أخبار بلادنا ولا حاجة لنا فيه . هذا ما قاله الصاحب بن عباد .

في هذه الحادثة بالذات نعثر على الموقف الخالد في العلاقة الثقافية بين المشرق العربي والمغرب العربي . المشرق العربي هو المصدر الأسمى للثقافة العربية والإبداع العربي ينتظر من رحلتها إلى المغرب العربي أن تعود بالجديد . ونعني بالمغرب هنا المغرب الثقافي الذي يضمّ البيئة الثقافية الأندلسية والصقلية، ولكن الجديد لم يأت من المغرب في مجال الشعر خاصة . لقد ظلّ شعراؤه على الدوام دون مستوى الفحول في الشرق وظل المشرق بأعلامه هو المدرسة التي يُعتمد عليها في النص الأدبي .

**□ لنحلل معاً إذا سمحت . من ناحية هناك البيئة الفقهية ، ومن ناحية أخرى هناك الاغتراب وعدم الاستقرار النفسي في الأندلس وصقلية . هل يمكن أن نضيف سبباً آخر هو أن الأندلس كانت مجتمعاً مدنياً مترفاً وبخاصة من الناحية الاجتماعية والاقتصادية ؟ .**

ـ طبعاً هذه عوامل لها تأثيرها الكبير جداً . أذكر أنّ أحد الإخوان اعترض على هذه الأفكار عندما طرحتها مرة فقال : « كأنّك تقول إنّ البلدان التي تتميز بصعوبة الحياة فيها ووعورتها هي التي تنتج الشعر العظيم عكس البيئات المترفة التي يتميع فيها الشعر تبعاً لتميع الحياة فيها » . .

**□ فعلاً كان الشعر الأندلسي شعر الحياة الرغدة الغارقة في الملذات . .**

ـ هو شعر لا يتميز بتلك الفحولة التي عُرفت في شعر المشارقة . وبصراحة أكثر : أعطني النموذج المغربي الذي يقابل المتنبي ، اعطني النموذج المغربي الذي يقابل الشريف الرضي ، اعطني النموذج الذي يقابل أبا العلاء المعري ، اعطني النموذج الذي يقابل أبا العتاهية ، أو أبا نوّاس ، أو ابن الرومي ، هذه النماذج التي صنعت فعلاً روح الشعر العربي . لا تستطيع أن تعثر على ما يقابلها في الأدب الأندلسي بالذات . والأدب الأندلسي هو أدب تقليد للمشرق ، والمحاولات الأولى التي بدأ يستقل بها بطابعه الخاص تمثلت في لحظات الانحسار ، أو قرب مراحل الانحسار،

مثـل شعر ابن عباد، وهو في أيّـة حال محـدود المجال الشعـري ومحدود الأفق الشعـري ومحدود العمق الشعري .

لقد استفاد المغرب الجغرافي الذي نعرفـه اليوم بـاسم المغرب العـربي الكبير من تجربة الانحسار الأندلسي فطرح كل النصوص وتمسك بالنص القرآني وما يتعلق به من حديث وفقه حتى يدفع عن نفسه غوائل الاجتياح الصليبي ويُتمّ دورة التعريب بنجاح عظيم فتستقر اللغة العربية والثقافة العربية، وإن كان ذلك على حساب الشعر والفن. وهـذا يدلّ عـلى مدى الاعتـداء الذي قـد تُمنى به بعض الأفكـار . فأنا أشعر أنّ محمـد أركون في محاضرة ألقاها في باريس وأشار إليها الأستاذ جورج طرابيشي في مقـال أشار فيه إلى القضايا التي أطرحها هنا ـ وقد طرحتها مرّة في مجلة « الفكر » التونسية في عدد خـاص بخمسينية الشـابي ـ بمـا يمثـل نـوعـاً من « الإغـارة » إذا صـحّ هـذا التعبـير . و« الإغـارة » هنا عبـارة أدبية وفيهـا نوع من الاحتيـاط العلمي ، وعلى كل حال أنـا لا أعرض لهذا الموقف السلفي التقليدي في سيطرة الروح الفقهية أو العقلانية النقديـة عـلى محمل التنـديد بها، ولكني أرصدهـا كظاهـرة فقط ، ظـاهـرة هيمنت عـلى الحيـاة الإبداعية والفكرية في المغرب العربي . هذه الظاهرة كان لها جوانب إيجابية أهمهـا أنّها حفظت لهذه المنطقة وحـدتها الثقـافية وصـاغت فيها الشخصية صياغـة أبعدتهـا عن التشتت الفكـري والمذهبيـات المتعددة، وهو ما نلمس آثـاره في هذه الـوحدة الـدينيـة والمذهبية في المغرب العربي حتى العصر الحديث، وليس هذا بالأمر الهين .

وكتكملة للبحث ، لا بدّ أن نقف أمام ظاهرة فـريدة أيضـاً في محاولـة التأريـخ للإبداع في المغـرب العربي . فهـذه البيئة التي طـردت الشعر ، أو لم يجـد فيها الشعـر المناخ الملائم لنموه ، قد أنبتت أعظم حركة نقدية في تاريخ النقد العربي التي نهض بها النهشلي والحصري وابن رشيق وابن شرف وحازم القرطاجني الأنـدلسي والتي كان لهـا الأثـر الكبير في تـرسيخ المفـاهيم النقديـة للشعر . المفـاهيم النقديـة للشعر لم تصبـح نظريات إلاّ في بلاد المغرب العربي . وتفسير ذلك في تقديري واضح، وهو يعتمد عـلى هذين العنصرين الهامين : إنّ البيئة الفقهية التي طردت الشعر قد سمحت لهـذا النقد بالوجـود لأنّه نـوع من فقه الأدب . إنّ هـذه الحركـة النقديـة التي ما زلنـا حتى اليوم نعيش على مكتسباتها ونكتشف بمناهجنا الحديثة فتوحاتها النقدية واللسـانية كـانت تعبّر بجهودها التـأسيسية عن النـزوع لإيجاد النمـوذج الأعلى للشـاعر الـذي افتقدتـه في ما

حولها من نماذج . إنّ انهيار الشعر لديها يمثل أقصى الانهيار الحضاري ، فهي تعبّر عن الشعور بتخلف مستوى الإبداع في المنطقة وفي التجربة الشعرية الشاملة .

**□ ولكن يُلاحظ أنّ الشعر وإن غاب كمجال للإبداع فقد ازدهرت في المغرب والأندلس جوانب إبداعية أخرى مهمة جداً منها الفلسفة . ابن رشد وابن باجة وابن طفيل أندلسيون . وهناك ابن خلدون في الشمال الإفريقي وهو مبدع عظيم .**

ـ إنّ تجربة ابن خلدون لا يماثلها في فتوحاتها الشعرية إلاّ تجربة الشابي في العصر الحديث في مجال الشعر . إنّ حديثي كلّه قاصر على ناحية الإبداع الشعري . أنا لم اطرد جوانب إبداعية مغربية كثيرة . حتى الشعر أنا لم اطرده كإبداع من المنطقة . يمكن أن يكون قد تسرب إلى قنوات شعبية كأن يكون وجد منفذه في العامية ، في الفنون الشعبية . الإبداع لا يموت في الأمة . لا يمكن أن يكون هناك أمة بلا إبداع . لكني رصدت غياب الإبداع في المغرب في مجال الشعر فقط ، كما رأيت وحاولت أن أفسّر هذا الغياب ولا أدري مدى صحته أو مدى صموده .

**□ إنّها وجهة نظر حرية بالاهتمام والمناقشة ، ومن الآن وصاعداً لا شك أنّه يصعب تجاهل مثل هذا التحليل .**

ـ الباعث إلى هذا أنّ التعامل مع التراث ليس تعاملاً متساوياً أو متعالياً . الدخول مع التراث في حوار . أنا أنظر للشعر القديم من قاعدة تمثاله وأتحاور معه لأكتشف ما يتصل بي وما أستطيع فعلاً أن أضمه كرافد إلى غذاء الثقافة المعاصر بالذات . إنني لا أنبهر هكذا بالأسماء القديمة وأرفعها دون أي مبرر لرفعها إلاّ لمجرد أنّها قديمة . وهذا الموقف تمّ بالنسبة للكثير من الباحثين والدارسين وبخاصة الباحثين الأكاديميين . فما زال الكثير منهم ينبهر بأشياء نحن لا ننظر إليها الآن على أنّها شعر ، ولا نقبل بها إلاّ على أنّها وثيقة من الوثائق الممثلة للعصر فقط . إنّما الجوهر الشعري فيها غائب تماماً ولا يبرر لدي أنا أنّها أندلسية حتى أقبلها هكذا في غياب هذا الجوهر الشعري . أنا يهمني الشعر في الشعر الأندلسي ، إذا وجدته أشرت إليه ، وإذا لم أجده فلا أعتبر هذا القول إلاّ من حيث ولادته الاجتماعية والتاريخية والسياسية فقط . ونحن في الكثير من الحالات نخلط نظراً لتعدد وظائف الشاعر العربي في القديم فيغيب عنّا البحث عن الشعر الحقيقي .

**□ هل اعتبرتم الأندلس امتداداً للمغرب ، أم شيئاً آخر ؟**

ـ أنا اعتبرتها بيئة جغرافية واحدة وامتداداً للمغرب .

**□ وهناك مصر التي يعتبرها بعض الباحثين من المغرب بينما يعتبرها آخرون امتداداً للمشرق أو مشرقاً . .**

ـ أنا في اعتقادي أنّ المناخ الثقافي الذي سيطر على مصر ، وبصفة خاصة بعد تأسيس الجامع الأزهر ، وبرصد كل الظواهر التي يمكن رصدها في الحركة الثقافية المصرية السابقة للعصر الحديث نجد تماثلاً واضحاً جداً بينها وبين البيئات المغربية . لا شك أنّ مصر بحكم موقعها لا بدّ أن تتجاذبها مختلف التيارات. لكن السيادة في المجال الإبداعي والمجال الشعري كانت دائماً للمفاهيم التي تقرب بها من المغرب، وبخاصةٍ إذا حاولنا أن نستعرض رحلة الشعر العربي إلى مصر ،إذ تتبين لنا نفس الملامح التي نرصدها في المغرب .

**□ أي أنّه لم يكن في مصر شعراء كبار .**

ـ لم يكن في مصر على ممر التاريخ شعراء كبار .

**□ ربما لحداثة عهدها بالعربية والتعريب .**

ـ نفس القول الذي قلناه على المغرب يصح على مصر . بداية تعريب المغرب كانت نفس بداية تعريب المناطق المصرية وانطلاقة التعريب كانت من مصر نفسها فلا شك أنّ هذه الظاهرة تنسحب عليها .

**□ إذا كانت حال الإبداع في المغرب القديم على النحو الذي وصفنا فما رأيك بحال الإبداع في المغرب الحديث ، أو في البلاد المغاربية جميعها ؟**

ـ أنا أعتقد أنّ هذا الناموس ( وهذا ما أشرت إليه وما أزعجني في الوقت نفسه ) ما يزال متحكماً حتى الآن . ما تزال العقلية النقدية الفقهية غالبة في بلدان المغرب حتى العصر الحديث. ويكفي باستعراض بسيط جداً للحركة النقدية في المغرب العربي الآن والمتأثرة بالتيارات الوافدة إليها من الثقافات الأجنبية والفرنسية بصفة خاصة ، أن تشعر أنّ الخطاب النقدي ما يزال يهيمن ويسيطر على الخطاب الإبداعي. ولهذا أنا لم أرد من هذه الدعوى تقييم التراث أو إدانة التراث بقدر ما أردت أن اتّخذ منها وسيلة تحريض لأن يكسر المغرب العربي الطوق التقليدي الذي سيطر

عليه ، وهو هيمنة الروح النقدية ، ويخرج إلى العمل الإبداعي . أن يخرج من معامل تحليل النص إلى مهود ( جمع مهد ) إبداع النص . وهذه دعوة ملحة جداً جداً . بودي أن تنضم حركة الإبداع في المغرب العربي إلى حركة الإبداع في المشرق . أن يحلّق الإبداع العربي بجناحيه معاً ، لا أن يظل المغرب دائماً يستورد النص ويستخدم فيه التحليل النقدي فقط بالذات . ولعلّ أي محاولة لرصد الحركة الأدبية في بلدان المغرب العربي تفيد هيمنة العقلية على الإبداع الأدبي .

**□ إنني ألاحظ أيضاً أننا لا نستطيع أن نأتي باسم شاعر حديث في بلدان المغرب ونقرنه باسم السياب مثلاً أو محمود درويش .**

ـ إذن هذا الناموس ما يزال مسيطراً . إنّه الناموس القديم الذي تحكم بالمنطقة . ويبدو أنّ الناموس قد تحكم بمنطقتنا حتى ما قبل الفتح العربي . فمن استعراض الرموز التي برزت في القديم قبل الفتح العربي تجد الخطيب والقائد والقديس والمتصوف ، كالقديس أغسطينوس مثلاً أو القديس مرقص الذي أسّس الكنيسة المسيحية في مصر ، ولكنك لا تجد نموذج الشاعر الذي يمكن أن يُنسب إلى هذه البيئة . فلا أدري هل هو ناموس متحكم بطبيعة منطقتنا ؟ أنا أشك في وجود مثل هذه النواميس ،إنّما هذه ظاهرة بارزة بشكل حاد .

وقد انتهيت من هذا المسح إلى مفاجأة فاجأت حتى مواطني الشاعر أبي القاسم الشابي . في خمسينية الشابي قلت إنّ الشابي هو أول من أسكن الشعر بلدان المغرب العربي . قد يبدو هذا الحكم خطيراً ، أو خطيراً بالنسبة للبعض ،لأنّه سيدعو إلى التضحية بتراث كامل من أجل بناء شخصية شاعر لم تستوِ تجربته الشعرية ولم تكتمل .

**□ والبعض يلحقه بمدرسة المهجر لفرط تأثّره بجبران ورفاقه . .**

ـ ومع ذلك فالروح الشعرية أو الوقدة الشعرية لم تسكن بلاد المغرب إلاّ مع الشابي . والغريب أنّ ظهور الشابي اقترن بتصدع هذا الطوق الفقهي الذي كان يهيمن ويسيطر على الواقع الإبداعي والفكري في بلاد المغرب العربي .

هذا لا يمنع من القول إنّ بلدان المغرب العربي الآن بدأت تلتمس طريقها نحو الإبداع بما يبشّر فعلاً بازدهار حركة إبداعية فيها تضاف إلى حركية الإبداع وحركة الإبداع العربي .

أنا في نيتي أن يكون هذا البحث في كتاب أو في كتيب صغير ليحاول أن يـذوّب الأشياء المركزة ويقدم الأمثلة والإيضاحات لها . وأرجو أن يسعفني الزمن في القيام بهـذه الدراسة . وعلى كل حال هذه استقراءات يغلب عليها طـابع الاستقـراء الأدبي النقدي غـير المقيد بـالأساليب الأكـاديمية التي قـد تلزم الرأي . إنّها من الآراء الاستفـزازية ، تستـطيع أن تقـول . والاستفزاز أحيـانـاً مهم جـداً لأنّـه يحـرّك السـواكن ويؤدّي إلى اكتشاف أشياء ربما كانت غائبة .

بعض الناس ينسبون سيادة المذاهب النقدية الآن في بلدان المغرب ، من بنيوية وغيرها ، إلى أثر النفوذ الثقافي الفرنسي والتتلمذ على المذاهب الفرنسية . لكن الواقـع أنّ هناك ناموساً متحكماً بهذه المنطقة يكاد يكون نوعاً من الخصوصية في هـذه العقلية أو العقلانية النقدية .

( القبس ٢٦/٦/١٩٨٩)

# حوار آخر مع د. خليفة التليسي

□ هل من رأي لكم في الأشكال والأساليب الشعرية ؟ ما هو مفهوكم للشعر ؟

ـ من حقّ كل جيل أن يعبّر عن نفسه بالطريقة التي يريد بها التعبير عن نفسه . ولهذا ، وفي معرض إبداء عدم الـتزمت وفي معرض الاقتناع بأنّ أي تجربة وجدانية تمتّ إلى الشعر بصلة ، أقبل حتى قصيدة النثر . فأنا أنظر إلى جبران كشاعر . الكثيرون لا ينظرون إلى جبران شاعراً ، وإذا نظروا إليه شاعراً نظروا إليه من خلال بعض قصائده البسيطة . ولكن أنا أنظر إلى جبران في بعض أعماله النثرية شاعراً كبيراً جداً ، أي أنّ مجمل أعماله النثرية هي كون شعري كامل .

في الواقع نحن بحاجة إلى أن نراجع مراجعة دقيقة شاملة مفهومنا للشعر . لماذا يكون في الأدب الغربي رحابة لتقبّل النص الأدبي حتى ولو كان نثراً على أنّه نصّ شعري ، وتجدهم أحياناً يصنفون حتى بعض المسرحيين وبعض كتاب القصة على أنّهم شعراء ؟ من الأشياء التي أذهلتني وأنا شاب كتاب لبينادیت كروتشه الناقد الجمالي الإيطالي الشهير اسمه « شعر ولا شعر » . وجدتُهُ يسلك بين الشعراء الذين يتحدث عنهم « غي دي موباسان » وهو قصاص ، « وابسن »وهو مسرحي ، على الرغم من أنّ لهما محاولات شعرية في بداية حياتهما . صنفهما كروتشه على أنّهما من الشعراء . لماذا ؟ لأنّ كونهم النثري كون شعري . أنت لا تستطيع أن تقول إن دستويفسكي ليس شاعراً لأنّه لم يكتب قصيدة . كون دستويفسكي الكامل هو كون شعري . فنحن في حاجة فعلاً إلى مراجعة الكثير من مفاهيمنا المؤطرة سواءً في إطار التفعيلة أو الشعر العمودي . هناك نص شعري يخاطبك حتى ولو لم يكن موزوناً . والغريب في الأمر أنّهم في الجاهلية كانوا أكثر إدراكاً للنص الشعري منّا . عندما جاءهم القرآن ماذا قالوا عنه ؟ قالوا عنه إنّه شعر . إذن كان لهم القبول للشعر الذي ليس بموزون ولا مقفى .

هم اكتشفوا عنصر الشعر البعيد عن الوزن والقافية . فهم كانوا متقدمين علينا في هذا الفهم . هذا ما أريد أن أقوله في هذا الخصوص . إننا نحتاج فعلاً إلى مراجعة دقيقة جداً لمفهومنا للشعر ،وحتى انفتاحنا على التجربة النقدية الغربية لم نستفد منها شيئاً في هذا المجال بالذات ، فما زال الشعر لدينا هو الشعر الذي يكتبه الشاعر. وأنت يمكن أن تكون روائياً ولم تكتب بيتاً من الشعر ولكنك شاعر . أنا أعتبر مثلاً توفيق الحكيم رغم كيانه الفكري الذهني شاعراً . عندما آخذه في كونه العام أجد فيه من الشاعرية ما لا أجده عند شوقي .

**□ قد يكون لدى هذا الروائي أو ذاك « شاعرية » ما ، ولكن هل نستطيع أن نقول إنّ هذا الروائي أو ذاك « شاعر » بالمعنى المعروف للكلمة ؟**

ـ كيف يمكن أن تصنف أعمال كازانتزاكس ؟ عندما تأخذ زوربا مثلاً ؟ أنا أجد كازانتزاكس في رواياته شاعراً أعظم منه في شعره. فقد استطاع أن يفرض وجوده كشاعر على الوجدان العالمي الإنساني من خلال رواياته بأكثر مما استطاع أن يفرض وجوده من خلال شعره . شعره ظلّ محجوباً في لغته أو في اللغة الإنكليزية . لكن هذا الكون العام لأعماله لا نستطيع أن نقول عنه إنّه كون غير شعري لمجرّد أنّه لم ينظمه حسب قوالب الشعر المعروفة .

**□ قرأت لكم في مقدمتكم لروائع الشعر العربي بحثاً عن « البيت الواحد » وكون الشعر العربي قد بدأ القصيد ببيت واحد .**

ـ هذه الفكرة تقوم على نظرية شخصية قد ينظر إليها الآخرون نظرة الفرضية . ولكن الواقع أنّ هذه الفكرة متغلغلة في نفسي بما يشبه اليقين الذي يتجاوز الفرضية . إنّا اعتقادي أنّ البيت الواحد هو الأصل في القصيدة العربية ، إنّ قوام الشعر العربي وأصل الشعر العربي هو البيت الواحد ثم جاءت فيما بعد القصيدة . كيف جاءت هذه القصيدة ؟ هناك اجتهادات مختلفة في تكون القصيدة أو نشأة القصيدة . لكن في اعتقادي أنا أنّ نشأة القصيدة جاءت من انطلاقة البيت الواحد، وهذا البيت أجازه شعراء آخرون فتكونت فكرة القصيدة . ومع ذلك أنا أعتقد أنّ البيت الأول كما قلت هو الأصل في الشعر العربي ، وأنّ مشكلة القصيدة العربية لم تتضخم على مرّ السنين ، ولم تَبْدُ لها بعض المعالم المميزة التي نُظر إليها على أنّها معرقلة للتعبير مثل القوافي والوزن وما يتصل بذلك إلاّ بعد أن قامت القصيدة . فالشاعر العربي فطرةً لم

يواجه أي صعوبات . كان البيت الواحد والبيتان يستوعبان ومضته ولمحته ويعبران عن اللحظة الهاربة من الشعر . والشعر لحظة هاربة كان يختزنها من خلال بيت أو بيتين .

لاحظ أنّ المقصود بقصيدة البيت الواحد ليس بيت القصيد . بيت القصيد في القديم نُظر إليه على أنّه بيت الحكمة أو المثل السائر ، أو هو البيت الذي يمثل رحلة القصيدة، وقد يكون في مطلعها وقد يكون في وسطها وقد يكون في خاتمتها، لكن ما قصدته أنا بقصيدة البيت الواحد هو هذه اللمعات ، هذه الإضاءات ، هذه اللحظات الهاربة الخاطفة التي اختزنها الشاعر في بيت أو بيتين ، منفصلة كل الانفصال عن أبيات الحكمة والمثل السائر . وقد عرضت لهذا في كتاب قدمت فيه مجموعة من النماذج التطبيقية التي تعطي الصورة بذلك .

ونحن نجد الآن في الأدب الغربي نوعاً من الإكبار لهذه الإلماعات أو هذه الإضاءات، أو أعواد الثقاب كما يسميها بعض الشعراء الغربيين. وقد انبهر شبابنا بذلك فاعتبروا أنّ هذه كما لو كانت وافدة إليهم من الغرب مع تأصّلها في تراثنا ووجداننا. ونجد أنّ الشاعر العربي كان أسبق إلى ذلك بآلاف السنين، إلى مفهوم هذه الومضة أو اللمحة أو الإضاءة الشعرية الهاربة بصفة خاصة .

□ **وأين نجد قصيدة البيت الواحد هذه في تراثنا ؟**

ـ لا بد أن نلاحظ ما يلي : هذه النظرة تقوم على أنّ انتقاء هذه النصوص التي تمثل قصيدة البيت الواحد من الممكن أن تكون واردة في الأصل في قصيدة ، ولكن انتقاءها هكذا ، وإخراجها هكذا ، منفصلة وحدها، يعطيك معنى ما أريد أن أقول أنا بقصيدة البيت الواحد . هي قد تبدو لبعض الناس مجرد صورة أو لوحة. وحتى لو كانت مجرد صورة فتحويل هذه الصورة إلى لوحة يوضح لك معنى ما أريده بقصيدة البيت الواحد. أقول لك على سبيل المثال هذا البيت للمتنبي : إذا الليل وارانا أرتنا خفافُها/بقدح الحصى ما لا ترينا المشاعر . أو بيت الشريف الرضي : وتلفتت عيني فمذ خفيت/عني الطلول تلفت القلب . هذا بيت قصيدة . ونحن في حاجة لأن نعيد قراءة شعرنا العربي على هذا الأساس حتى ننقذ الكثير من الجواهر المطموسة في ركام القصيدة التي يتهيب الكثيرون قراءتها . الآن كثير من الناس يتهيبون قراءة ديوان الشريف الرضي . الشاب الجديد بالذات ، فلا بدّ أن تكتشف له هذه اللُّمَع ، هذه

الجـواهر التي تمثـل فعلاً معنى قصيـدة البيت الواحـد بالمفهـوم الذي يعـرضه الشـاعر الحـديث في أوروبـا وغـير أوروبـا . نحن متقـدمـون عليهم في هـذا المجـال بـالآف السنوات . لكن للأسف ، اهتزازنا لنص الحكمة المباشرة صرف نـظرنا عن كثـير من الأبيات الفنية المستقلة بأجوائها ومعناهـا وومضتها الشعـرية . وإلى هـذا المجال ينبغي أن ينصرف البحث بالذات .

أنا أميزّ بـين بيت الحكمة والمثـل السائـر وبين البيت الـذي هو قصيـدة شعرية . وهذا طبعاً لا يتضح إلاّ من خلال نماذج معروضة ليتبين الفرق بين مـا يريـده الإنسان من ذلك .

**□ وهل تعتقد أنّ قصيدة البيت الواحد ستكون قصيدة المستقبل ؟**

ـ الحقيقة أنني لا أطرح هذه القصيدة كدعوة . فللشاعر اختياراته . أنا لا أطرحها كـدعوة عـلى أساس أن تكـون هذه الصـورة هي صيغة المستقبـل للقصيدة العـربية ، ولكني أشعر أن واقع العصر بـالذات ، وبخـاصة إيقـاعه السريع ، يلفت النظر إلى أنّ مثـل هـذا النـوع من القصـائـد هـو المطلوب وقـد يتجـاوب فعـلاً مـع واقـع العصر . أنا كشاعر لم أتقيد في القصيدة بهذا المفهوم . عندي قصائد كـاملة . ولكن الواقـع أن ما كان يهمني بالذات هـو ترميم بيتنـا القديم ، اكتشـاف روائع بيتنـا القديم ، نفض الغبار عن الأشياء التي حفظها الأجداد . أنا أحد الذين يـرفعون الصـوت دائماً بـأننا نتوفر على تراث شعري يقل نظيره في آداب اللغات الأجنبية الأخرى . ولا أقـول هذا من قبيل التعصب ، ولا أقول هذا أيضاً من قبيل الإنحجاب أو الاعتزال أو البعد عن الثقـافات الأجنبيـة فلي صلتي الشخصيـة بهذه الآداب ،ولكن يندر أن يتوفـر لأمّـة من الأمم مـا توفـر من رصيد شعـري لدينـا نحن العرب . ومهمـة النقاد الآن في العصر الحديث أن يعيدوا قراءة هذا التراث . لا يكفي نشر التراث أو تحقيقه ، إنّما لا بد من اكتشاف المعاصرة فيه ، ربط هذه الأجيال الجديدة بأنّ ما لديهم وما لدى أجدادهم لا يقل روعة ولا يقل عظمة عما يقرأونه لكثـير من الشعراء الأجـانب الذين يتـأثرون بهم هكذا بسطحية بالغة جداً .

مثلاً في يوم من الأيام حملت مدرسـة الديـوان الدعـوة إلى وحدة القصيـدة وإلى الـوحدة العضـوية للقصيـدة ، وقيل إنّ الشعـر العربي شعـر عقلاني يميـل إلى التركيـز والتكثيـف ،وكان ذلك عيباً في نظرهـم . فهذا التكثيـف في العصر الحديث هـو المطلوب

بالذات،والشاعر العربي القديم كان في هذا المجال شاعراً عظيماً وشاعراً مبدعاً ومتجاوزاً حتى لمفاهيم بعض النقاد العرب من أمثال العقاد والمازني على الخصوص .

تجد توضيحاً لكل هذا في المقدمة التي قدمت بها للمختارات .

**□ الكثير من الشعراء المحدثين يميلون الآن إلى التخلص من الكثير من الزوائد الدودية في قصائدهم ، وان يركز الشاعر على « لمعة » معينة في القصيدة بحيث تكون القصيدة عبارة عن شحنة مكثفة وموجزة . هذا ما قرأته مرة لنزار قباني في مقدمة ديوانه « قاموس العاشقين » .**

ـ لقد حاولت أن أُشير في مقدمة « المختارات » نفسها إلى أنّ نزار قباني لم يتعمق في قراءة التراث العربي . لقد اتّهم الشاعر العربي ، واتّهم القصيدة العربية بأنّ الكلام فيها غير مفصل على القدّ بالضبط ، فيها الكثير من الزوائد كما ذكرتم . ولكن بتطبيق مفهوم البحث عن قصيدة البيت الواحد ترى أنّ هناك شاعراً كبيراً جداً فُصّلت فيه الأشياء بحجمه دون أن تكون هناك إفاضة . وقد أشرت إلى نزار بصفة خاصة في هذه المقدمة . قلت إننا رغم إعجابنا بالتجربة الجميلة التي يقدمها إلينا نزار قباني في كتاب الحب والتي سنسوق منها نماذج تدخل في إطار قصيدة البيت الواحد إلّا أننا نختلف مع شاعرنا الكبير حين يقول في خاتمة هذه المقدمة إنّ القارىء العربي المرتبط تاريخياً ووارثياً بالالفيات والمعلقات لم يتعود على طيران العصافير . هذا لا يهم إنّه سيتعود عليه . وفي هذا القول إنكار أو تجاهل أو إغفال لكل تاريخ الوجدان الشعري العربي المؤسس أصلاً على الاهتزاز للإضاءات السريعة الخاطفة،سواءً كانت فكرية أو وجدانية،التي كان يمثلها البيت الواحد على نحو ما أوضحنا في هذه الدراسة.وهكذا يُظلم التراث العربي مرتين، مرة حين أنكرت عليه المذاهب التجديدية ذلك التركيز والتكثيف والبنية الواحدة المقفلة ، ومرة أخرى حين يوصف بالثرثرة الشعرية وعدم التركيز والتكثيف . إنّ التعمق في دراسة ديوان الشعر العربي يؤكّد لنا أنّ أجمل ما خلد فيه هو ذلك الذي كانت مساحة الكلمة فيه بمساحة الانفعال ، وما أكثر النماذج التي يقدمها إلينا تراثنا الشعري. فالدعوة التي يدعو إليها نزار ليست تجديداً ولكنها عودة إلى جوهر الشعر العربي وحقيقته التي بُني عليها وهي ليست ارتباطاً بعصر كما ظن ، ولكنها ارتباط بالتراث بأسمى ما خلد من صور شعرية . وللشاعر نزار جملة من التجارب الجميلة في هذا المجال بعض المقاطع التي تمثل لدينا معنى قصيدة البيت

الواحد . مثلاً الثور : برغم النزيف الـذي يعتريـه/برغم السهـام الدفينـة فيه/ يـظل القتيل على ما به/ أجلّ وأكبر من قاتليه .

وهذا ما أعنيه بقصيدة البيت الواحد . وأيضاً وجهة نـظر نزار مـردود عليها من خلال هذه المقدمة .

( القبس ١٩٨٩/١٢/١٥)

# مع أ. رجاء النقاش

□ ما هي ثقافة الناقد في رأيكم ؟

- إذا أردت مني أن أحدثك عن ثقافة الناقد الأدبي فإني أرى في المرحلة الراهنة من حياتنا الأدبية أنّ الناقد ينبغي أن يكون صاحب ثقافة موسوعية كبيرة ، فمفهوم الأدب في العصر الحديث قد تغير تماماً عمّا كان عليه الأمر في تراثنا القديم . في التراث كان الأدب إمّا شعراً وإمّا نثراً ، وكان النثر محدوداً ضيق النطاق . أمّا الآن فالأدب يشمل القصة القصيرة والرواية والمسرحية النثرية والمسرحية الشعرية والقصيدة التي أصبحت متنوعة مع تنوع مدارس الشعر . من هنا أصبحت مهمة الناقد شديدة الصعوبة وأصبح بحاجة إلى ثقافة واسعة من ناحية الكم والكيف معاً . ولست أشكّ أننا سوف ننتهي إلى ضرورة التخصص بحيث يوجد ناقد المسرح وناقد القصة وناقد الشعر . أمّا الناقد الذي يهتم بكل هذه الأشكال الفنية في وقت واحد ، كما يحدث الآن في وطننا العربي ، فهو ظاهرة فرضتها الظروف الثقافية ، بحيث يحس الناقد الجاد المخلص أن مسؤوليته يجب أن تتسع لتشمل هذه الفنون جميعاً ، لأنّ النقاد في وطننا العربي محدودون والحركة الأدبية والفنية كبيرة ومتشعبة . ولكن هذا النوع من النقاد لا بد أن ينتهي ويتلاشى ليحل محله جيل نقدي جديد يقوم عمله على التخصص . وهو الأمر الذي ننتظره الآن ونحتاج إليه . ولقد ظهر قبل جيلنا الحالي جيلان آخران من النقاد : جيل طه حسين والعقاد وجيل محمد مندور ولويس عوض . وكلا الجيلين كان حريصاً على أن يقوم بدور « الناقد الشامل » . والحقيقة أن جيلنا وهو الجيل الثالث ما زال يعيش بنفس المفهوم النقدي . وأعتقد أننا سوف نكون آخر جيل نقدي يحاول أن يقوم بهذا الدور الشامل ، وبعدنا سوف يأتي المتخصصون في فروع محددة من الفن والأدب .

على أنني أحب أن أشير إلى حقيقة أخرى ، وهي أنّ الناقد الذي يستحق هذه

الصفة ـ سواء كان من النقاد الشاملين أو النقاد المتخصصين في فرع معين ـ لا بدّ أن تكون ثقافته أوسع من الثقافة الأدبية والفنية . لا بد أن يكون على علم بالسياسة والتاريخ على وجه الخصوص . وأي ناقد ينقصه هذا العلم السياسي والتاريخي لا يمكن أن يكون ناقداً حقيقياً له قيمة أو تأثير . وسوف يصبح في آخر الأمر معلقاً أدبياً أو فنياً ، يفسّر هذا العمل أو ذاك ، ولكنه لن يستطيع أبداً أن يؤثّر في عصره الأدبي والفني على الإطلاق : إنّ النقد هو في آخر الأمر موقف من الأدب والفن ، وهو قبل ذلك موقف من الحياة . ولا يمكن فهم الحياة بدون دراسة السياسة والتاريخ .

ونقادنا الحقيقيون هم أصحاب المواقف ، وهم أصحاب الرؤية التاريخية والسياسية . ومن هنا فالنقد هو ذوق وثقافة أدبية وحساسية ورؤية للتاريخ والسياسة وموقف من الحياة على ضوء هذا كله .

□ **البعض يتطلب من الناقد ما يمكن تسميته « موضوعية نقدية » . .**

ـ إذا كنت تريد « بالموضوعية النقدية » ما يمكن أن نسميه بالحياد الفكري أو الأدبي فأنا أعتقد أنّ النقد في جوهره ضد الموضوعية بهذا المعنى . لأنّ الناقد كما قلت لك هو صاحب موقف . وصاحب الموقف منحاز . ولكي أوضح الأمر فإنّي أقدم نموذجين من نقادنا المعروفين في مصر والوطن العربي : محمد مندور ورشاد رشدي . الأول اشتراكي يساري مؤمن بالعروبة والثاني يرفض الاشتراكية واليسار والعروبة . الأول ينادي بأدب يحسّ بتجارب الناس وآلامهم وسعيهم لتحقيق حياة أكثر سعادة وأقلّ شقاء ، وينادي بأدب يساعد هذه الأمّة العربية الممزقة على أن تتوحد روحياً ومادياً . أمّا الثاني فيطلب أدباً جميلاً ، وليكن هذا الأدب غزلاً أو وصفاً للقمر أو تحليلاً للمشاعر والأحاسيس الذاتية الخاصة . وكل من الناقدين يدافع عن موقفه ويدعو إليه . . . كل منهما منحاز لموقفه ولرأيه ولتصوره الخاص . والموضوعية هنا لا مكان لها .

□ **هل تقصد بأنّ النقد هو انحياز وليس موضوعية ؟**

ـ رأيي أن النقد هو الانحياز لموقف معين ولا يمكن أن يكون الناقد محايداً . وأنا شخصياً منحاز في النقد . وإذا أردت مني تحديداً أكثر فأنا من أبناء هذه المدرسة التي تؤمن بالجمال الفني والدور الاجتماعي للأدب والفن كما تؤمن أشدّ الإيمان بذلك الأدب الذي يدعو أو يعبّر أو ينبع من الإيمان بوحدة الأمّة العربية . ولا يمكنني أن

أكون في هذه القضايا محايداً بأي حال من الأحوال .

**□ ارتبط اسم رجاء النقاش بالشعر الحديث والإيمان به والذود عنه فهل يمكن أن تلقي نظرة ثانية باردة على هذا الشعر ؟**

ـ الشعر العربي الحديث حقّق ثورة أدبية حقيقية في تاريخ العرب الشعري . واستطاعت القصيدة الجديدة أن تفتح آفاقاً واسعة للشاعر العربي لم يكن يستطيع أن يقتحمها أبداً لولا هذا التغيير الأساسي في شكل القصيدة العربية . فالمسرح الشعري بمعناه الحقيقي لم يكن بالإمكان أن يظهر لولا هذا الشكل المتحرر للقصيدة العربية الجديدة . كما أنّ الشعر العربي لم يكن يستطيع أبداً أن يزداد ثراء باستخدام الأساطير والرموز الشرقية والغربية لولا هذه الثورة في بناء القصيدة العربية . فالشعر الجديد ثورة أدبية. تحدٍّ . ولكن هذه الثورة لم تستخدم كل إمكاناتها حتى الآن . واستخدام هذه الإمكانات يحتاج إلى جهد كبير من شعرائنا جميعاً ، والموهوبون منهم على وجه الخصوص . وهنا موطن الضعف . فأنا أحسّ أنّ شعراءنا لا يعملون بما فيه الكفاية على الاستفادة من الثورة الشعرية التي حققتها القصيدة الجديدة . . . على سبيل المثال هناك ضعف شديد جداً في مجال المسرح الشعري ولا يكاد يوجد سوى شاعرين هما : صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوي . . . إنّهما وحدهما يحاولان الوصول بالشعر الجديد إلى أقصى إمكاناته في مجال المسرحية . أمّا الباقون، والموهوبون منهم على وجه الخصوص ، فإنّهم يقفون عند حدود القصيدة . ولا أدري لماذا نقف عند هذه الحدود ؟ إنّ النصر الأكبر الذي حققته القصيدة العربية الجديدة هي الإمكانية الدرامية أو المسرحية ، ولكن هذه الإمكانية ليست مستغلة كما يجب وهذا خطأ . . . وبذلك نستطيع أن نقول إنّ القصيدة العربية الجديدة هي ثورة غير كاملة .

**□ في العالم العربي ، وفي مصر أيضاً ، حديث لا ينقطع عن المستوى الضحل الحالي للثقافة المصرية الآن !**

ـ مصر تمرّ بمرحلة هبوط ثقافي وفني من أخطر ما يمكن ، وذلك لأسباب عديدة أهمها سببان :

١ ـ الهجرة المؤلمة لكل الكفاءات الثقافية والفنية والأدبية الى خارج مصر، الأمر الذي جعل « الكثافة الحضارية » التي كانت تجعل لمصر شأناً في ميدان الثقافة والفكر والفن. . . تصل إلى حدّ بعيد من الخفة والتدهور.

٢ ـ إنّ الذين تولوا مسؤولية الثقافة في هذه المرحلة هم من أعتى أعداء الثقافة والمثقفين، وبالتحديد الدكتور عبد القادر حاتم الذي شرد المثقفين في مصر وحارب الكفاءات الفكرية والفنية بلا رحمة ولا هوادة ، ثم المرحوم يوسف السباعي الذي لم يترك كاتباً مثقفاً موهوباً إلاّ وشنّ عليه حرب إبادة لا هوادة فيها ،والسبب عنده هو « عدم الولاء له » . أمّا الثاني فهو الدكتور رشاد رشدي الذي يحارب بسيف الموهوبين ويطارد المثقفين الموهوبين مطاردة عنيفة تحت ستار مزيف من محاربة الشيوعية ، وهو في الحق يحارب الموهبة والعقل في مصر ، وقد اصطنع لنفسه ناقداً يكتب في إحدى الجرائد اليومية عموداً هو عبارة عن نباح مستمر ضد المواهب الحقيقية في مصر، ولن أسمي لك هذا الناقد القبيح في قلمه وقلبه وعقله لأنّه لا يستحق سوى الركل بالأقدام، وللأسف فإنّ النفوذ الواقعي للدكتور رشاد رشدي واسع .وقد انضمّ إلى حرب الإبادة الثقافية في مصر شخص ثالث ما كنّا نتوقع هذا الأمر منه هو عبد المنعم الصاوي الذي تولّى مرّة وزارة الثقافة لأكثر من عامين بعد أن تولاّها رجل عظيم هو جمال العطيفي الذي لم تتح له الفرصة لتنفيذ مشروعاته الممتازة . . . . أقول انضمّ عبد المنعم الصاوي إلى حركة مطاردة المثقفين وساهم فيها بنصيب كبير سوف يذكر له في التاريخ بما يستحقه مثل هذا الجهد العجيب من الذكر والشكر !! .

هذه بعض أسباب التدهور الثقافي . هل تريد مزيداً ؟! كفاية . إننا كلنا مجروحون فلا تثر مزيداً من آلامنا .

**□ أخذوا عليك نشر الرسائل المتبادلة بين الناقد الراحل أنور المعداوي والشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان لأنّها لا تزال على قيد الحياة . .**

ـ الذين أخذوا عليّ نشر رسائل أنور المعداوي إلى فدوى طوقان والتعليق بالدراسة التفصيلية على هذه الرسائل في كتابي « صفحات مجهولة في الأدب العربي المعاصر » هم في رأيي الذين يكرهون الحقيقة ، وهم الذين يريدون وضع الزهور والمغارس الملونة فوق جثث الموتى وجثث الأحياء معاً . هم الذين يريدون تزيين المآسي ولا يريدون أبداً علاجها . بعضهم يشكو من الازدواجية العربية المعروفة : أن يكون في نفوسنا شيء وأن نعلن شيئاً آخر حرصاً على الشكليات . وبعضهم سيء النية ويكره أن يكون هناك كتاب ناجح أو عمل أدبي يثير اهتماماً واسعاً في الرأي العام الأدبي .

أمّا منهجي أنا فمختلف . إنني أطالب بالصدق والكشف والبوح والصراحة ، فهذا هو طريق التطور الصحيح بالنسبة للإنسان العربي والمجتمع العربي ، وهو بالتالي الطريق الصحيح لتطور الأدب العربي . ولا يوجد في نظري طريق آخر . في كتابي « صفحات مجهولة » تحدثت عن المأساة التي تعيش فيها فدوى طوقان كفتاة عربية موهوبة مثقفة طاردتها ظروف المجتمع العربي وتقاليده حتى جعلت من شعرها الجميل « جرحاً ينزف » لا كفتاة فلسطينية فقط ولكن كفتاة عربية بالدرجة الأولى . فهل نظل ندفن رؤوسنا في الرمال حتى تتكرر مأساة فدوى كل يوم ؟ . . . ليس هذا على كل حال دور الفكر والثقافة والنقد .

من ناحية أخرى كان أنور المعداوي « وبالمناسبة فهو أول أساتذتي وأول أصدقائي في الحياة الأدبية في مصر » . . . كان أنور ناقداً لامعاً وإنساناً رائعاً عصفت به في سن الخامسة والأربعين آلام تراكمت على روحه وقلبه وجسده القوي ، وأنا أعرف سرّ هذه الآلام . . . وفي كتابي كشفت بعض أسرار مأساته التي تتكرر كثيراً فهل أخطأت في ذلك ؟ . . . إنّي أعترض على المعترضين ولن أدخر جهداً في أن أكون صادقاً وأن أقول الحق . وأنا لم أغضب من الضجة التي أثارها هذا الكتاب ، فقد كان الكتاب صدمة للشكلية والمظهرية في التفكير العربي . . . وفي رأيي أنّه لا نجاة لنا نحن العرب ـ أدباً ومجتمعاً ـ إلّا أن نتخلص من الازدواج والشكلية وخداع النفس . . . وكتابي محاولة في هذا الطريق .

□ ومعارك الناقد رجاء النقاش الأدبية والفكرية ؟

ـ حياة الناقد معركة متصلة أراد ذلك أو لم يرد . وفي قرارة نفسي فإنني لا أحب المعارك أبداً . ولكنني مع ذلك عشت في معارك أدبية متصلة . فقد خضت مع العقاد معركة عنيفة في أواخر حياته . وخضت معركة مع مجلة «شعر» ومجلة «حوار» . وآخر معاركي كانت مع الدكتور لويس عوض الذي أنكر عروبة مصر فرددت عليه في ١٣ فصلاً سوف تصدر في كتاب قريباً تحت عنوان « الانعزاليون في مصر » ، وأنا أستعير كلمة الانعزاليين من أهل لبنان ، وهي عندي أفضل من كلمة « الإقليميين » وأكثر تعبيراً عن الحقيقة .

□ وهل عرفت أدونيس ؟ وما رأيك في فكره وشعره ومواقفه ؟

ـ تسألني عن أدونيس ؟ . . . إنني أعرفه جيداً وهو صديقي . وفي الحقيقة فإنني

أحبه وأجد في أي لقاء معه متعة كبرى ، فهو إنسان مهذب متحضر مثقف شديد الذكاء والحساسية ، وهو إنسان غير متشنج بل هادىء وديع ، فيه نبوغ ونجابة وموهبة لا شك فيها . هذا هو أدونيس كما عرفته كإنسان . ولا أنسى أبداً يوم التقيت به لأول مرة ، وكان ذلك في بيت أمين الريحاني في احتفال بذكراه في لبنان ، في سنة ١٩٦٥ - فيما أذكر - وكنت قبل ذلك قد هاجمت أدونيس وحركة مجلة «شعر» هجوماً عنيفاً في كتاب لي هو « أدب وعروبة » . . . وقد تصورت أنّ أدونيس سوف يواجهني مواجهة عنيفة . ولكنه استقبلني بمنتهى اللطف والرقة والعذوبة وعاملني بالحسنى . وقد احترمت فيه هذا اللقاء الأول بل أحببته . ذلك أنني أحسّ أنّ الإنسان المتحضر هو الذي يعرف كيف يختلف ، وليس فقط كيف يتفق . . . الاتّفاق سهل ، ولكن الاختلاف صعب . والذي يختلف معك بشكل فيه رقي وتهذيب واحترام لوجهة نظرك هو الإنسان المتحضر حقاً . وقد كان أدونيس دائماً إنساناً متحضراً وهذه فضيلة كبرى فيه لا يستطيع أحد أن ينكرها عليه .

وأذكر بعد ذلك أنّ أدونيس قد اتّخذ مواقف طيبة جداً وخاصة بعد نكسة ١٩٦٧ من كافة القضايا العربية ، وفي تلك الفترة تعرّض لهجوم شرس من صالح جودت في مصر، وقد تصدّيت لهذا الهجوم ودافعت عن أدونيس. ودفاعي عنه في تلك الأيام منشور في كتاب لي هو « أصوات غاضبة في الأدب والنقد » . وأنا سعيد بهذا الدفاع لأنّه كان في موضعه . أذكر على سبيل المثال أنّ أدونيس اكتشف لهذا الجيل نصّاً أدبياً صوفياً عربياً هو كتاب « المواقف » للنفّري وأنا أعتقد أنّ هذا الكتاب تحفة أدبية بالنسبة للأدب الإنساني لا للأدب العربي وحده . . . والفضل في معرفتي ومعرفة الكثيرين بهذا الكتاب لأدونيس . ولقد كنت أظن أنّ أدونيس سوف يكتشف بحسّه الفني والنقدي المرهف آثار عبقرية أخرى في التراث العربي . ولكنه مضى فيما بعد في طريق التخريب الفكري والثقافي لدرجة أنّ أطروحته لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي من جامعة القديس يوسف مؤداها أنّ الحركة الشعوبية في التاريخ السياسي والثقافي العربي هي الحركة الأصيلة الحقيقية ،وأن كافة التيارات المعادية للشعوبية هي تيارات سكونية ، جامدة ومتخلفة .

إذا خرجنا من الذكريات الشخصية إلى الموقف الفكري والأدبي فإنّي ألخص لك موقفي في ما يأتي :

١ ـ من الناحية السياسية فإنّي أرى أدونيس غير مستقر على موقف ، فقد بدأ قومياً سورياً في عهد أنطون سعادة ، أيام كان القوميون السوريون معارضين للعروبة والاشتراكية أشدّ المعارضة ، وأدونيس له ديوان هو « قالت الأرض » لم ينشره في أعماله الكاملة يكشف لنا عن قوميته السورية بوضوح وفيه يقول عن أنطون سعادة :

قيل كون يبنى فقلت بلاد

جمعت كلها فكانت « سعادة » !

ولكن أدونيس تحول بعد ذلك إلى موقف عروبي تقدمي . ثم انتقل من هذا الموقف إلى موقفه الراهن وهو موقف يشوبه بعض الغموض بالنسبة لي . ويبدو لي ـ وأرجو أن أكون مخطئاً ـ انه قد عدل مرة أخرى عن بعض آرائه الثورية والعروبية والتقدمية . وأنا لا أملك الدليل على ذلك ولكنه إحساس عام من بعض ما أقرأه له هنا وهناك .

وإذا صحّ رأيي فهذا أمر مؤسف . . . لأنّ أدونيس في المعسكر العروبي الاشتراكي كسب عظيم . وهو في وجه هذا المعسكر خطر فكري لا يستهان به لغزارة مواهبه وعمقها .

لقد قرأت بحث أدونيس الكبير عن « الثابت والمتحول » وهو جهد فكري فذ . ولكن النظرية التي يقوم عليها هذا البحث خاطئة في رأيي ، فهو يقول بأنّ العرب لم يبتكروا وإنّما نقلوا وقلّدوا ، وهذا خطأ في حقّ العلم والتاريخ وخطأ في حق الإنسان العربي وحق مستقبله ، وهو خطأ لا يغتفر .

العرب ابتكروا كثيراً وأضافوا للحضارة الإنسانية أشياء كبرى ، والفكرة التي ينادي بها أدونيس تشبه الأفكار العنصرية ، فالعرب شعب مثل سائر الشعوب له فترات ازدهار وفترات انكسار ولا يجوز أبداً أن ننكر عليه فترات الازدهار. ولست بحاجة إلى أن أتحدث عن ابن خلدون وعن أبي العلاء ورسالة الغفران وعن ابن رشد وعن كتائب العلماء العرب الذين أضافوا للدنيا ما اعترفت به الدنيا نفسها . . . فلماذا ننكر ذلك على أنفسنا ؟ ولماذا يلقي إلينا بعض مفكرينا اللامعين مثل أدونيس ولويس عوض ـ والاثنان متشابهان جداً في دماثتهما وعبقريتهما وأخطائهما ـ . . . لماذا يلقون في نفوس العرب ببذور يأس حضاري لا مبرر له ؟ . . . إنني أدعو أدونيس أن يخرج بنفسه وبنا من هذه الفكرة التي تدعونا إلى اليأس من أنفسنا ومن إمكانيتنا على

تجديد حياتنا وحضارتنا . . طبعاً هو لا يدعو إلى هذا مباشرة ، ولكن هذا هو جوهر الدعوة في كتابه « الثابت والمتحول » . . . وهي دعوة خاطئة ، مهما كانت عبقرية أدونيس في البرهنة عليها ، وإني أنوي إذا ساعدتني الظروف وساعدني الوقت أن أردّ على هذه الدعوة في كتاب بدأت به فعلاً ولكني توقفت بسبب بعض المشاكل الشخصية التي تلاحقني في هذه الأيام . . .

وقد اخترت لكتابي في الردّ على أدونيس عنواناً هو « جناية أدونيس على الأدب العربي » تشبهاً بالدكتور زكي مبارك عندما ردّ على أحمد أمين في موقف مشابه تحت عنوان « جناية أحمد أمين على الأدب العربي». وإنّي أتمنى أن أنتهي من هذا الكتاب في أواخر العام الحالي . . . ولعلّ في هذه المعركة بعض الخير للثقافة العربية المعاصرة ، وفي هذا الكتاب الذي أرجو أن أتمّه مناقشة أكثر هدوءاً أو وضوحاً وتفصيلاً لآراء أدونيس .

بالنسبة لأدونيس الشاعر فإنّي أعترف بشاعريته . . . . ولكنني أعتقد أنّ أدونيس شاعران لا شاعر واحد ، فعندما يكون له موقف واضح لا يخشى من الاعتراف والتصريح به يصبح شاعراً قريباً إلى العقل والقلب بشكل رائع . . فهو في ديوانه «السري» الذي يخفيه عن الناس ، « كلاسيكي » ممتاز وإن كنّا نرفض ما في هذا الديوان من فكر. وهو في ديوانه « المسرح والمرايا » شاعر عروبي إنساني تقدمي يؤمن بفكرة واضحة محددة . . . وهذا الديوان هو أقرب دواوينه إلى قلبي وعقلي . ولكنه بعد ذلك أصبح شاعراً شديد الغموض والباطنية ، أحسّ في دواوينه الغامضة الباطنية هذه « أفكاراً » يخفيها أدونيس ويخشى من إعلانها ، وأرى أنّ هذه المرحلة في شعره تتسم بالمهارة والمقدرة ولكنها لا تتسم بالإقناع الروحي والوجداني والفني . . . هنا شاعر خائف ، متردد في البوح والإعلان ، شاعر يدمّر الأشكال من أجل لا شيء ، أو بالأحرى من أجل شيء يكاد يكون قريباً ، وجناية أدونيس في أعماله الأخيرة هي أنّه يغري كثيرين من أبناء الجيل الشعري الجديد بالأخذ بطريقته . . . وهكذا أصبح أدونيس في الشعر العربي المعاصر أشبه بالخمارة التي يتطوح فيها الناشئون من شدّة السكر ويعلنون فيها « عدميتهم » وضيقهم من الأيام لأسباب لا يدركونها وهموم لا يعانون منها حقاً ، ويعبّرون عن هذا كله بكل الغموض والتعقيد والتشويه الذي لا يخلق فنّاً . . . وفي هذه الخمارة التي تبيع الخمور العجيبة نجد كل

الشباب من أتباع أدونيس غائبين عن الوعي. وأمّا صاحب الخمارة فهو الواعي الوحيد، ولكنه يشجّع الجميع على مزيد من الترنح والغموض والشكوى من لا شيء .

لماذا هذا الاتجاه عند أدونيس ؟ لا أدري . . . ولكني أعترض . . .

إنّ أدونيس الآن ـ شعرياً ـ هو دعوة إلى الغموض الشديد في عالم شديد الوضوح ، هو العالم العربي ، بأخطائه وصوابه معاً ، والشبان الذين يتابعون أدونيس شعرياً لن يقدموا للفن ولا للوطن شيئاً . . أمّا الذين يعترضون عليه ويسيرون في طريق غير طريقه الشعري فهم وحدهم الذين يقدمون شيئاً للشعر وللوطن ! .

وما زال في قلبي كثير من الأمل في استعادة أدونيس من أرض الغربة والضياع والباطنية والغموض والعدمية . . . إلى أرض « المسرح والمرايا » والشعر الذي يرفع الروح والوجدان والوطن .

□ **هل يمكن أن يتحدث الناقد رجاء النقاش عن نفسه ، عن معاركه ؟**

ـ أحمد الله على أنني لست مغروراً ، ولا أحب أن أتحدث عن نفسي كثيراً أو قليلاً . ونفسية مثل نفسيتي يصعب عليها أن تعترم تقييماً لعملها بصورة سليمة . إنّ الذي يحركني دائماً هو الالتزام بالواجب والالتزام بالأمانة والجهد على قدر ما أستطيع . وبعد ذلك فإنّي أترك تقدير أعمالي أو عدم تقديرها للناس وللزمن . ولكني سأحدثك كصديق حميم . وأطرح تصوري لأعمالي أو لمحاولاتي ـ كما أحبّ أنا أن أسميها ـ فكل ما أكتبه هو محاولات تنجح أو تفشل . أقرب كتاب إلى نفسي هو كتاب اسمه « تأملات في الإنسان » لأنني تحدثت فيه عن بعض تجاربي الروحية . وأكثر كتبي محاولة للشمول والإحاطة هو كتابي عن « العقاد بين اليمين واليسار » ، وأعزّ إنجازاتي النقدية هو محاولتي لتقديم شعر الأرض المحتلة في مصر والوطن العربي في وقت كان هذا الشعر غير معروف وغير مدروس ، كذلك محاولتي لتقديم الطيب صالح إلى القارىء العربي قبل أن يعرف الناس شيئاً عن عبقريته الروائية النادرة . كذلك فإنني أشعر بأنني واحد من الذين سعدوا بالجهاد من أجل التمهيد للقصيدة الجديدة في أرض الشعر العربي ، وكانت هذه القصيدة غريبة ومرفوضة من الذوق العام ، وأنا ، منذ كتبت المقدمة الطويلة لديوان «مدينة بلا قلب» لصديقي الشاعر اللامع أحمد حجازي سنة ١٩٥٨ ، أكافح من أجل الجانب الإيجابي في الشعر الجديد ، وأرفض ما فيه من خطايا . . . لقد ساهمت بشكل ما في التبشير بالشعر الجديد .

. . . في المسرح أشعر بالسعادة لأنني قدمت للمسرح العربي موهبة حقيقية هي موهبة محمود دياب صاحب « الزوبعة » « وليالي الحصاد » وغيرهما من المسرحيات الرائعة . أما قضيتي التي على نبعها أعيش فهي قضية عروبة مصر . . وسأظل لشدّة إيماني بهذه القضية أعمل لها حتى أموت .

هذه قائمة متواضعة بما أحب أن أنسبه لنفسي من مشاركة في الأدب والحياة الثقافية والفكرية وليس في ذهني الآن شيء آخر . حتى لو سألتني عن كتبي الـ ١٤ ما استطعت أن أذكر لك أسماءها الآن .

( الحوادث ١٩٧٩/٨/١٠ )

# مع د. سعيد يقطين

□ ما هو سرّ هذا الازدهار النقدي في المغرب ؟ عندنا ، في المشرق ، إبداع شعري ، وعندكم في المغرب إبداع نقدي . .

ـ هذه الملاحظة صحيحة وقد أثيرت حتى قديماً . كانوا يقولون إنّ أهل المشرق أهل إبداع ، وإنّ المغاربة رجال هوامش ونقد ، بمعنى أنّ كل ما كان ينتج في المشرق العربي كان يجد له صدى ما في المغرب العربي . فكان المغاربة يقومون بوضع حواشٍ وتعليقات ، وتفسيرات أيضاً ، على ما أُنتج في المشرق العربي . ويبدو لي أنّ هناك تفسيراً تاريخياً، وإن لم يكن الوحيد، يمكن أن تعتبره مؤشراً حقيقياً لتفسير هذه العلاقة. فالمغاربة كانوا دائمي التوجه إلى الشرق ، إلى القبلة ، باعتبارهم مسلمين وباعتبارها قبلةً لهم . وتأخر الفتح الإسلامي وتأخر تعريب هذا المجتمع جعله دائماً يلتفت إلى المشرق العربي باعتباره المهد . السبق التاريخي الذي عرفه المجتمع العربي في الشرق عموماً جعل الشرق أستاذاً أو مبدعاً وجعل المغرب تلميذاً أو تابعاً . وهذه العلاقة ظلّت إلى أمد بعيد جداً، وهذه الصورة لم يبدأ تغيّرها إلّا منذ أواسط السبعينات . ويكفي مثلاً أن نعرف أن أي قارىء مغربي يعرف كتّاب العرب في المشرق ، قديماً وحديثاً ، أكثر مما يعرف عن كتّاب المغرب قديماً وحديثاً. وسواءً في مقرراتنا الدراسية، سواء في برامجنا الثقافية بوجه عام ، فإنّ حضور الثقافة المشرقية مركزي . نحن نعرف عن المنفلوطي وعن العقاد وعن كل الأجيال الشعرية والأدبية التي تلت أكثر مما نعرف عن كتّابنا أو شعرائنا في عهد المرابطين أو الموحدين .

زيادةً على هذا هناك عامل آخر يبدو لي أنّ له تأثيراً قوياً في هذا المجال هو أنّ الواقع الثقافي في المغرب كان له دائماً خصوصية على هذا المستوى الاجتماعي والثقافي بشكل لا يجعل حركات أو دولاً تقوم في المشرق العربي وتغيّر الخريطة الثقافية والسياسية للمجتمع ويظهر فيها فرق متعددة ، وفي مناطق متباينة .

في المغرب نسبياً كان هناك شبه استقرار سياسي واجتماعي وثقافي . لهذا نجد مثلاً أنّ المذهب المالكي يستقرّ في المغرب منذ قرون عديدة جداً . كذلك الصراعات النحوية لا تسير إلينا كما عيشت في المشرق ، ولكن تصل إلينا خلاصاتها . يتبنّى المغاربة بعضاً منها ويمارسون على أساسها . ونفس الشيء يمكن أن نقوله عن الأدب ، عن القضايا التي طرحت في عصر النهضة في المشرق ، كمسألة حرية المرأة ، الصراع مع الغرب ثقافياً ، الصراع بين الشعر القديم والشعر الحرّ ، كل هذه القضايا لم تثر عندنا بنفس الحدّة التي طُرحت فيها في المشرق . بمعنى أنّ السبق التاريخي والوضع الاجتماعي الثقافي جعل في المشرق حضوراً للإبداع ، وجعل في المغرب حضوراً أقوى للنقد وللتفسير وللتعليق .

في الفترة الراهنة هناك عامل مركزي جعل المغاربة يلحّون أكثر على النقد ، هو انفتاحهم على أوروبا، هذا الانفتاح الذي لم تكن تضارعهم فيه في فترة سابقة إلاّ لبنان. هذا الانفتاح جعل المغاربة ينفتحون أكثر ويتعرفون عن كثب على العديد من الاتجاهات ، وعن الثقافة الغربية مباشرة . وهذا الوضع لم يكن في فترة سابقة ، والسبب في ذلك هو أنّ المغرب عرف تحولاً كبيراً منذ حصوله على الاستقلال عام ١٩٥٦ إلى الآن . هذا التحول يتجلى في ظهور جامعات كثيرة . مثلاً الآن ونحن في أوائل التسعينات نجد جامعات كثيرة في العديد من المدن المغربية . لكن إلى حدود بدايات السبعينات لم يكن هناك إلاّ جامعة في فاس وأخرى في الرباط . ظهور أجيال جديدة من الباحثين ، كذلك ظهور تيارات جديدة سياسية وثقافية داخل المغرب ، تفاعل إيجابي مع حركة التحرر الوطني في المشرق العربي . كل هذه العوامل جعلت المثقفين في المغرب يتتبعون بنهم وبشوق كبير جداً كل ما يصدر في المشرق. وقد كوّنوا عنه فكرة صحيحة بحيث إننا كما قلت نعرف عن العديد من الشخصيات الأدبية في المشرق العربي ربما أكثر مما يُعرف عن هذه الشخصيات داخل وطنها . ولكن حصل نتيجة لهذا التحول أن بدأ المثقف المغربي يرى أوروبا نموذجاً أكثر تقدماً وأكثر جذرية في التعامل مع القضايا ، فكان أن تولدت عندنا عقدة هي أنّ المغرب الذي كان دائماً تابعاً للمشرق عليه أن يبدع على الأقل في هذا المجال . وما أدّى إلى ظهور هذه العقدة - وأنا شخصياً لستُ متفقاً معها - هو ظهور مثقفين مغاربة صار لهم حضور عربي وحتى عالمي ، الشيء الذي لم يكن مثلاً في الأربعينات أو في الخمسينات ، شخصيات مثل عبد الله العروي ، مثل الجابري ، مثل عبد الكبير

الخطيبي، مثل محمد مفتاح، وأمثال هؤلاء كثيرون، وفي اختصاصات متعددة ولدت التصور لدى المغاربة .

□ **هل تم هذا على حساب الإبداع ؟**

- يبدو لي أنّ المسألة هي مسألة خيارات ثقافية لدى كل مثقف . فإذا كان الباحث يلحّ أكثر على الاستفادة من الغرب ، فهل المبدع في المغرب عنده نفس الوعي الذي نجده عند الباحث ؟ وهنا أجد أنّ هذا التصور عند المبدع غير متوفر . لذلك فنحن في تصورنا نجد العديد من المبدعين، حتى وإن كانوا جامعيين، لا يتعرفون على هذه الثقافة في منابعها، يقرأون ما يترجم في الوطن العربي، وإن بدأنا الآن نمارس ترجمة لنصوص أدبية في اختصاص من الاختصاصات .

وفي حال الشعر نجد هذه المسألة تتجلى بشكل أكبر . لماذا . لأنّ في المشرق أصواتاً شعرية ما تزال متميزة على الصعيد العربي ، كأن نقول محمود درويش ، أدونيس ، إلى آخره . لائحة طويلة من الشعراء ما يزالون يمارسون نفوذاً ما على المبدع المغربي الذي انفتح على أوروبا ليطلع على تراثها . لكن بالنسبة للإبداع ، أو بالنسبة للنقد ، أو لاتجاهات أخرى في العلوم الإنسانية أو ما شابه هذا ، لم يبق عندنا في المشرق أي نموذج . حتى المنجزات التي كنا متأثرين بها في حقبة من الحقب ، مع الطيب تيزيني ، مع حسين مروة ، مع مهدي عامل وأشباه هؤلاء ، كذلك حتى في مصر ، مع حسن حنفي إلى آخره ، كل هذه الشخصيات التي أثّرت في فكرنا في فترة ما ، أصبح المثقف المغربي قادراً على محاورتها محاورة الندّ للندّ ، بل بدأ يحسّ أنّه قادر على أن يعالج قضايا ومشاكل لم تخطر ببال هؤلاء . ولكن بالنسبة للشعر على الخصوص ما يزال هذا الوضع قائماً، هناك نماذج شعرية ما تزال تفرض حضورها على الشاعر العربي ، بينما الروائي المغربي نجده إلى حدّ بعيد بدأ يتخلص من هذا التأطر . حتى الآن نجد في المشرق العربي روائيين عرباً لا يُستهان بتجربتهم . ظهروا في أواخر السبعينات وظهروا في الثمانينات . نماذج كثيرة من أقطار عربية مختلفة تحظى بالتقدير لدينا كقراء ، وحتى لدى كتّاب القصة القصيرة وكتّاب الرواية ، يسير روائيونا على نهجهم ولكن مع محاولة إضفاء طابع جديد في إبداعهم بمعنى أنّهم لا يستنسخون التجارب الأخرى . وفي الرواية لا نجد نماذج معينة أو حضوراً لتجربة معينة تفرض نفسها . تجربة الغيطاني غير تجربة ذاك . إنّ تعدد الروافد ، الحضور الروائي ، جعل

الـروائي المغـربي يسعى بـدوره إلى أن يكـون رافـداً من روافـد التجـربـة الـروائيـة العربية الجديدة بصفة عامة .

إذن خلال هذه الصورة العامة يبدو لي أنّ الإبداع الثقافي هو عربي سواء كان في المشرق أو في المغرب ، وأنّ أي إسهام سواء في هذه المنطـقة أو في هذا القطر العربي أو الآخر ، هو في النهاية إسهام في الثقافة العربية بصفة عامة بالنسبة إليّ ، وبدون أي عقـدة . لكن تكون هنـاك أحيانـاً خصوصيـات لهذا القـطر العربي أو ذاك بـأن يحتـل الصدارة مرة وآخر يحتلّ الصدارة مرة أخرى . إنّها عوامل قد تكون نسبية أحياناً وقـد تكون تاريخية أحياناً أخرى .

**□ الثقافة العربية واحـدة وتصب فيها روافـد عديـدة ، هذا صحيـح . ولكن يبقى أنّ هناك مشرقاً عربياً ومغرباً عربياً . هذا المشرق العربي أبدع شعراً عـظيماً لم ينتج مثله المغرب، ولكن أنتج المغرب، سواءً في الأندلس أو في مـراكش التاريخيـة، أو في الجزائر وتونس ، نقداً وتحليلاً وشرحاً ، دون أن يظهر لديه شعراء عظام كـالمتنبي والمعري . ما هو السبب ؟ هل لأنّ هذا العربي الوافد كـان غريب الـدار واللسان ، أم لأنّ التعـريب قد تـأخر نسبيـاً في أقطار المغـرب ؟ أم أنّ الشعر الـذي حـورب في بعض الفترات عندكم ( زمن المرابطين ) قد تنفس عبر فنون أخرى ، إذ يستحيـل ألا يكون هناك شعر في أمّةٍ ما . .**

ـ طبعاً . أنا عندما أشرت إلى أنّ الثقافة العـربية واحـدة وتصبّ فيها روافـد ، كنت أرمي من وراء ذلك إلى أن يكون هناك حوار حقيقي وبدون أي عقدة مشرقية أو مغربية بين أطراف الوطن العربي . كان هذا قصدي .

بالنسبة للشعر في المغـرب يمـكن أن يكون قد حورب في فترةٍ ما من الفترات ، كشعراء ، أو تيار شعري كما حدث في عهد المـرابطين ، وإن كـان هناك من يـرد على هذه التهمة بأنّ المرابطين لم يكونوا فقهاء بالمعنى الذي يتمّ الحديث عنه ، وان الشعراء كانوا موجودين .

ولكن بنظرة عامة على الشعر المغربي القـديم نجد أنّـه نسخة مشـوهة ومكـرورة عن الشعر العربي لأنّـه ظل يـرى فيه النمـوذج . حاول المغـاربة والأنـدلسيون تقـديم الموشح كنموذج جديد أو تقديم بعض الأنواع الأخرى « كالملحون » مثلاً ، وسواه من الأنمـاط التي تمّ فيها الابتعـاد قليلاً عن اللغـة العربيـة الكلاسيكيـة . لكن حتى هـذه

الأنماط الجديدة ظلّت بمنأى عن الإسهام في خلق تجربة شعرية قادرة أن تتصور الشعر العربي وأن تؤثر في مجراه أو تحرفه ليدخل في مسار آخر. لذلك كانت هذه التجارب أشبه حتى ببعض التجارب التي ظهرت في المشرق والتي لم تستمر قديماً .

حالياً هل الشعر يحارب ؟ لو أخذنا بعض المعطيات الواقعية يمكن أن أتفق معك على أنّ الشعر يحارب . لكن أي نوع من الحرب التي تُشَنّ على الشعر أو على هذا الشعر ؟ أولاً هي حرب النشر . أي شاعر الآن يذهب إلى الناشرين ويقول إنّ لديه ديواناً شعرياً فإنّه لا يُرحّب به . أنا مثلاً سبق أن أصدرت ديواناً أو ديوانين فلم أجد الناشر الذي يهتم. حتى إنّ الناشر المغربي عندما يصدر ديواناً لا يصدره من باب أنّ للشاعر اسماً معروفاً، أو أنه أصبح بمثابة رمز للتراء الشعري، ولكن لأنّه رمز لأشياء أخرى ربما لا علاقة لها بالشعر إطلاقاً. يمكن أن ننظر إلى بعض منشورات توبقال فنجدها تؤكد لنا هذا. فهو إمّا نشر دواوين لشعراء لم يسبق لهم أن أصدروا ديواناً ، ولكنهم كانوا رواداً في حركة الشعر المغربي . طبع ديواناً للشاعر محمد الخمار البنوني . ونشر ناشر آخر ديوان محمد السرغيني ، أو أن يقوم المجلس القومي للثقافة العربية بطبع ديوان أحمد المجاطي . وهذه كلها دواوين صدرت في الثمانينات . تطبع توبقال دواوين لمحمد بنّيس ودواوين لشعراء آخرين لهم حضور مثل أدونيس ومحمود درويش . أو تصدر ديواناً لشاعر كان معتقلاً سابقاً مثل عبد الله زريقة . جئت فقط بهذه الأمثلة للتدليل على أن هناك حرباً تُشَنّ على الشاعر من لدن الناشر. حتى الناشر يقول إنّه إذا طبع هذا الديوان فإنّه لن يباع . ومعنى ذلك أنّ القارىء يحاصر الشعر أو يحارب الشعر . ماذا يطلب القارىء من الشعر لكي يكون شعراً ؟ في السبعينات كنّا نتهافت على أي ديوان شعري ، الآن الأمر يختلف .

**□ لماذا يختلف الأمر ؟ لماذا نأى الشعر من الناس ؟ لماذا تنعزل القصيدة الآن ؟**

ـ هذه هي المشكلة ، هل الخلل هو في المحارب ( بكسر الراء ) أم في المحارب ( بفتح الراء ) ؟ يبدو لي من وجهة نظري ـ وقد تكون غير صحيحة ـ أنّ الشاعر يتحمل مسؤولية في تقهقر الإبداع في الشعر الحقيقي الذي لا يريد أن يكون نسخاً للواقع ولا نسخاً لتجربة شعرية ، كأن يكون تكراراً لها أو تنويعاً على بعض خصوصيتها التي جعلت منها شعراً . وكذلك الشعراء ـ وفي الخصوص في المشرق العربي ـ الذين ما زال لهم تأثير قوي على شعرائنا سواء من الجيل الشاب الذي يشق الطريق وهو في البداية ،

أو بالنسبة لشعراء آخرين سبق لهم أن أصدروا دواوين .

النقد بدوره يتحمل جانباً من المسؤولية . إنّ النقد بمناهجه الجديدة التي جعلت المغرب يتميز بتصور جديد وبحث جديد ، نجده لم يعانق هذه التجربة للبحث فيها أو للكشف عن خصوصياتها، عن مميزاتها ، إلى آخره . النقاد الجدد في المغرب نجد أغلبهم يبحث في السرد وليس في الشعر ، وأغلب الذين يبحثون في الشعر لا يزالون ينطلقون من لوسيان غولدمان ، أي من البنيوية التكوينية التي جاء النقد الجديد في المغرب لينقضها كما مورست عندنا أو في المشرق وليقدم تصوراً جديداً وفهماً جديداً للنقد .

لذلك قد يكون هذا كذلك عاملاً ،وهو أنّ الاتجاه نحو الخطاب السردي بصفة خاصة له خصوصية لأنّ النص الروائي يفرض على القارىء ذاته . وهناك شبه اتّفاق على أنّ الرواية الآن لها حضورها المتميز سواء في المغرب أو في المشرق العربي أو حتى في الآداب العالمية . حتى النظرية الجديدة في الأدب متطورة في السرد أكثر مما هي متطورة في الشعر . وحتى في الثقافة العالمية الآن لا نجد حضوراً للشعر كما كان في أواخر القرن التاسع عشر ، أو في بداية هذا القرن في الثقافة الانغلوسكسونية التي قدمت لنا عمالقة أثّروا في مسار الشعر العربي بشكل كبير .

الوضع كما يبدو لي فيه الكثير من الحيثيات والملابسات التي لم نخض فيها إلى الآن نقاشاً حقيقياً . .

**□ ما هي جدوى هذا النقد الجديد الذي ينصرف إليه الآن نقاد كثيرون في طليعتهم نقاد المغرب ؟ تلتقي بأحدهم فيقول لك إنّ دراسته التي كتبها قبل سنتين ، أو خمس، قد تخلّفت الآن . ثمة لهاث خلف « المنهج » . وكأنّ المنهج لا بدّ أن يتغير بين يوم وليلة ، مطاردة « للمنهج » وكأنّ المنهج مقصود لذاته . ثمة عبادة للمنهج .**

ـ أتفق معك في هذه الملاحظة وأختلف معك في الآن نفسه حولها . هذا النقد الجديد ، وفي الأعم الأغلب ، ما يزال إلى الآن متأطراً تأطراً يكاد يكون أحياناً سلبياً ، عن الغرب . هذه ملاحظة أسجلها وأعبّر عنها دائماً ولا أبرىء نفسي . ولذلك بطبيعة الحال أسباب ، ولكن ينبغي تجاوزها .

النقطة الثانية التي أودّ أن أشير إليها في هذا الإطار والمتعلقة بالنقد العربي الجديد لعلاقته بالغرب ، هي أنّه غير قادر على مواكبة المستجدات فيها . هذا النقد

هو منذ بـداية هـذا القرن إلـى الآن فـي تـطور دائم إلى الدرجـة التي يتعذّر فيهـا على النـاقد العـربي الذي يشتغـل كفرد وليس كجماعة أن يتـابعه كـما هو الشـأن في النقـد الأوروبي بصفـة عامـة ، لأنّ هناك معـاهد بكـاملها تتبنى منهجـاً ما ، وتشتغـل عليـه بنصوص كثيرة ، وتطور النظريـة ، وتتعامـل مع النص تعـاملاً حقيقيـاً . هذا النـاقد العـربي يصعب عليه أن يـواكب هذه المستجـدات ، وضعفه في ذلـك يجعله يختـزل ، ينتفي . وهنـاك مـلاحـظة تـرتبط بـالأولى : هنـاك ضعف في الاستيعــاب ، وفي عـدم المواكبة ، وهـذا يدفـع إلى الانتقاد وإلى الاخـتزال ، الشيء الذي لا يـترك عند النـاقد فهماً مركزياً يدعمه كمنـطلق لكيفية التعـامل مـع النظريـة لأنّه كلما ظهر شيء جـديد لافـت للنظر ، فهو ينتقيه ويحاول توظيفه . لهذا فأنت بعد خمس سنوات إذا سـألته مـا رأيك فيما كتبت سابقاً ، يقول لك : إنني تجاوزته ، لأنّـه في الحقيقة لم يمـارس الأشياء التي مارسها في زمن سابق بالوجه الأكمل .

هناك أشياء كثيرة يمكن أن تثار حول هذا النقد الجديد . شخصياً عندي موقف منها وتصور كـذلك للبحث فيهـا ، وإن كنت لا أدّعي أنني قادر عـلى حلّ معضـلات أكبر من معرفتنا ومن ثقافتنا في مختلف جوانبهـا . النقد الجـديد كـما تعرف يتعـانق مع تطورات علوم متعددة من بينهـا العلوم الإنسانيـة ، من بينها علوم اللسان. وعندمـا لا تكون كل هذه العلوم متطورة بشكل كـافٍ فالناقـد لا يمكنه أن يكون لسانياً أو يكون عالماً نفسانياً واجتماعياً وتاريخياً وأيديولوجياً وانتروبولـوجيا إلى آخـره . وهناك مشـاكل تتعدى أي باحث في الوطن العربي وفي دول العالم الثالث بوجه عام .

بالنسبة إليّ أتشبث بنقطة أعتبرها مركزية وأدعو النقاد العـرب للالتفـاف حولهـا ومناقشتها والخروج بخلاصة عنها، وهي أن نحدد منطلقـاً جوهـرياً نحـاول من خلالـه أن نستفيد، ولكن على ضوء الروح المـركزيـة التي ننطلق منهـا، وهي ربما تكـون متصلة بـالسؤال الذي طـرحته عن عـلاقة هـذا النقد بـالمنهج . مـاذا نريـد من هـذا النقـد أن يجيب ؟ يجيب على ماذا ؟ هل نريده أن يقول لنا ما هـو النص الجميل ، أم نـريده أن يقول لنا ما هي خصائص النص ؟ وأن يكون عندنـا تصور دقيق لـلأجوبـة التي يمكن أن تقدم . هذه الأجوبة التي يمكن أن تقدم ، ينبغي أن نضع لهـا حـدوداً . مـا هي حدودها ، ما هي آفاقها التي يمكن أن نصل إليها ؟ وفي هذا الشأن ينبغي أن تتضافـر الجهود في مجالات متعددة .

لهذا يبدو لي أنّ أهم ما يمكن أن أستفيده من النقد الجديد في أوروبا ليس النتائج التي توصل إليها هذا النقد ، ولكن الألف باء أو الأسئلة الأولية التي انطلق منها . هذه هي النقطة التي أدعو الباحثين العرب الذين يشتغلون في هذا المجال إلى الانطلاق منها .

**□ إنني أفهم أن أطبّق على النص المنهج الذي أجده أسلم ، أما أن آتي مسبقاً بمنهج معين وأصرّ على استخدامه ، فهذا هو في رأيي التعسف بعينه .**

ـ هنا نجد وجهات نظر متعددة ، وهي تتصل بهوية الباحث . ووجهة نظري هي أنّه لا يمكننا أن نتحدث الآن عن الناقد الذي يمكن أن يدّعي أنّه سيحلّ كل قضايا النص لوحده . لهذا أقول ما هو موقعي أنا من هذا النص ؟ هل سأمارس عليه تحليلاً لسانياً ؟ أيديولوجياً ؟ نفسانياً ؟ اجتماعياً ؟ أقصد أنّ الموقع الذي يحتله الناقد أساسي ، وعلى ضوئه يمكن أن أحاسب العمل الذي يقوم به هذا الناقد . أمّا أن نقول إنّ على أي باحث في النص الأدبي أن يجيب على أسئلة يمكن أن يطرحها أي واحد من الناس ، فيبدو لي أنّ هذا الآن غير معقول وغير صحيح . ينبغي في علاقتنا بالنص الأدبي أن نتعامل مع وجهات نظر متعددة ، وأن تتعدد المناهج التي تحلّل هذا النص . فالمشكلة هنا هي مشكلة تأخر معارف أو علوم أدبية متعددة في ثقافتنا . لم يعد الآن ممكناً بالنسبة للناقد الواحد أن يلم بكل هذه العلوم ليعالج النص الأدبي الواحد .

إنّ أي تخوّف من التعسف في أمر النقد مطروح ،ويبدو لي أنّ من يزعم فعلاً أنّه يمارس النقد الجديد ، ان هذه من المخاوف المركزية التي ينبغي أن يعيها . وشخصياً أحسّ بهذه المسألة وأعمل بشكل دائم على تجاوزها . لكن كيف ، ومتى ، هذه أسئلة لا يزعم أحد ، سواء كان معارضاً لهذا الاتجاه أو باحثاً ، أن يجيب عنها . للباحث أن يجيب عنها إذا كان أولاً يستشعر هذه المشكلة ، أمّا بالنسبة للمعترض فلا يمكن أن يجيب عنها . ولذلك فهو يعترض وهو بعيد عن المعمعة ، وما أهون الحرب بالنظارة كما يقال .

لهذا أقول إن نقد هذه الأشياء ينبغي أن يكون دائماً من الداخل . وهذا النقد من الداخل هو الذي يطوّر . الذي يحدث أحياناً هو أنّ بعض القضايا التي يطرحها المعترضون تكون صحيحة مئة بالمئة ، ولكن الطريقة التي تقدم بها ، الموقع الذي

تُرسل منه ، يجعل الذي يناقشها مساجلاً لا باحثاً ، وهذا حوار لا يمكن أن يجدي نهائياً ، بل انه سيصبح واحداً من العوائق التي تحول دون تطور هذه التجربة، وهي حديثة بالمناسبة ، غير منسجمة في الوطن العربي ، متعددة خلفياتها ، متعددون الباحثون فيها، لكل أسئلته، لكلٍ قضاياه، إلى مدى أي درجة يعيها ، إلى آخره . هذه كلها مشاكل جوهرية وحقيقية لا ينبغي أن نخفيها ، ولكن ينبغي أن نناقشها بالروح التي تساعدنا على بناء هذه التجربة الجديدة ، وليس على نقدها وهي لم تبدأ بعد .

**□ هل تعتقد أنّه أصبح لدينا فعلاً رواية عربية ؟**

ـ يمكن أن أقول جواباً على هذا السؤال إنّ الرواية العربية تتطور بشكل دائم . هل نجحت في أن تصل إلى مستوى الرواية العالمية ؟ شخصياً لستُ قادراً على الجواب على هذا السؤال . ولكن أقول إنّ التجربة الروائية العربية الجديدة شقّت طريقها ، والروائي العربي الحقيقي ، وليس الزائف ، قادر الآن على أن يقدم تجربة روائية جديدة وأصيلة أيضاً ، أي ليست نسخاً لأي تجربة روائية غربية ، فيها نوع من الخصوصية التي نفتقدها في روايات قديمة . ويبدو لي أنّ مواكبة هذه التجربة الروائية العربية الجديدة وقراءتها قراءة عميقة ، كفيل بالجواب على أنّ الرواية العربية إذا ما سارت في نفس الاتجاه ، ستكون ، كما يقول حنا مينه ، في القرن الحادي والعشرين ديوان العرب ، وستكون فعلاً رواية عالمية . وهناك مؤشرات كثيرة جداً لهذا العنصر الذي أصبحت الرواية تحتله الآن داخل الوطن العربي . أي أنّها خلقت لها جمهوراً حقيقياً ، خلقت لها تراثاً كمّياً هائلاً ، خلقت لها قواعد خاصة بها على صعيد الكتابة أو على صعيد الاهتمام بالواقع والتعبير عنه . وهذه كلها مؤشرات على أنّ الرواية العربية يمكن أن نضعها في صف النتاج الروائي العالمي . إنّه ليس هناك أي مقياس لضبط عالمية النص الروائي أو حتى الشعري .

**□ هناك وجهة نظر طريفة ذكرها لي أحد الروائيين الشبان وهي أنّ فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل أضرّ الرواية العربية والروائي العربي ، لأنّ هذا الفوز عندما كرّس « نموذجاً » روائياً أوحى أو أوعز ضمناً باحتذائه . .**

ـ بصراحة أقول إنّ الروائي الحقيقي لا يكتب من أجل الحصول على جائزة . لو كان كل روائي عربي يكتب وفي نيته الحصول على جائزة . . . نقول ربما صار حصول

نجيب محفوظ على الجائزة نموذجاً . إنّ روايات نجيب محفوظ الآن متأثرة بالرواية العربية التي جاءت بعد نجيب محفوظ الذي أرسى قواعد الرواية العربية . روايات نجيب محفوظ الجديدة ،وخصوصاً تلك التي كتبها في الثمانينات ، يبدو لي أنّ نجيب محفوظ يسير فيها على هدي الروائيين العرب الذين حملوا زعامة كتابة الرواية في السبعينات والثمانينات . ولكن نجيب محفوظ الذي نعرف صار جزءاً من الثقافة العربية ، بل إنّ القارىء العادي والمثقف هو نجيب محفوظ الثلاثية ، نجيب محفوظ الخمسينات .

□ **وما الذي أضافه الجيل الروائي الجديد اليوم ؟**

ـ هو يؤسس بناءات متعددة ، وليس نموذجاً . وفي تأسيسه لبناءات متعددة ، يمكن أن نقول إنّ هذه البناءات ستصبّ في مجرى يمكن أن يصبح الرواية العربية ذات يوم . ويبدو لي أنّ الرواية العربية الجديدة الآن هي الرواية التي تبحث بشكل دائم عن نموذجها أو عن شكلها المناسب . ويبدو لي أنّ هذا هو التعليق الذي يقدمه بحثي للرواية . الرواية عندما تكتمل كبناء أو كتجربة ، آنذاك تنتهي هذه الرواية ويظهر ربما نوع جديد قادر على أن يجدد نفسه ويخلق له بناءاته ومساراته المتعددة .

لكن وسط هذه البناءات المتعددة يمكن أن نجد ثوابت مشتركة بين كل هؤلاء الروائيين الجدد . من بين هذه الثوابت تكثير الخطّية ، أي الصيرورة ، وتوظيفها لخطابات متعددة سواء تراثية أو حديثة ، أدبية وغير أدبية ، وعلاقتها النقدية التي تقيمها مع الواقع ، بالإضافة إلى المتخيل الذي أصبح له حضور متميز في هذه الكتابة . مع أنّ هناك مجموعة من الثوابت يمكن للباحث أن يضبط أشياء أخرى منها . لكن هذه يبدو لي أنّها سمات مشتركة بين الروائيين الجدد في المغرب أو في الجزائر أو في تونس أو في مصر أو لبنان أو العراق .

( القبس حزيران ١٩٩٠ )

# م. د. سلمى الخضراء الجيوسي

□ هل تكشف الترجمة عيوب الشعر ؟

ـ ليس كالترجمة الجيدة من كاشف لعيوب الشعر . الشعر ذو العيوب لا بد أن تظهر عيوبه عند الترجمة . وهذا أحد الاكتشافات التي اكتشفناها في عملية الترجمة هذه ، إنّ اللغة العربية تسمح بمرور الكثير من العيوب . شعراؤنا ، وفيهم شعراء كبار ، لم يكونوا دقيقين في استعمال الصورة وفي استعمال اللغة أحياناً واصطدموا كثيراً بالصور المبتكرة حتى عندما تكون مناقضة لنفسها . الصور الممزوجة : مزج النار بالماء ، هذا النوع من تقديم الصورة غير الكفء . ليس هذا إغراباً . أنا لست ضدّ الإغراب ولست ضد الغموض . أنا ضد الغموض الذي لا ضوء فيه . الغموض الفني الجيد ينطوي دائماً على نوع من الإضاءة حتى إنّ القارىء عندما لا يفهم الشيء فهماً عقلياً يفهمه فهماً شعرياً . أنا ما أحتجّ عليه وأرفضه هو الغموض الذي لم يُبْنَ على إضاءة شعرية داخلية . في الصورة وفي الشعر نوعان من المنطق : المنطق الخارجي الوضعي والمنطق الداخلي . القصائد الجيدة أحياناً قد تكون خالية من المنطق الخارجي فلا تفهمها منطقياً ، أنت لا تستطيع أن تعطيها تفسيراً حسابياً وضعياً كلامياً دقيقاً ، ولكنك تفهمها . ثمة فهم شعري لها ، لها منطق داخلي صائب . هذه القصائد جيدة وليس من الصعب ترجمتها. وقد وجدت أن ترجمة الشعر المعقد، الجيد منه ، أسهل من ترجمة الشعر البسيط الجيد . الشعر الرديء كله صعب الترجمة . أصعب شيء على الترجمة هو الشعر الرديء ، هو محاولة بناء شيء ما منه . هذا شيء ، إذا كان هذا الشعر مبسطاً لغوياً ، تظل ترجمته عسيرة جداً لأنّه غير جيد . أمّا في الشعر الجيد ، إذا كان عندك شاعر معقد التركيب والصور واللغة ، ولكنه شاعر جيد ، ترجمته أسهل من ترجمة شاعر لغته بسيطة ولكنه شاعر جيد أيضاً . اللغة البسيطة تخسر حالاً في الترجمة لأنّها تفقد الشحن الشعري . هذا الشاعر يستعمل لغة

بسيطة لكنه يشحنها بدفقة شاعرية تعطيها حيوية . هـذه نقلها صعب ، تفقـدها مـع تغيير اللغة ، لكن الشعر المعقد يحافظ عليها ، يحـافظ على الكثـافة . من الغـريب أن تجد من السهولة على مترجم أن يترجم شاعراً مثل قاسم حداد يستعمل لغـة بسيطة في أغلب الأحيان ، بينما شعره أصعب من شعر شاعر مثل المنصف الوهايبي الذي عنـده تعقيد حتى في اللغة .

□ **ألا يفقد الشعر وجهه الحقيقي عندما يُنقل إلى لغة أخرى ؟**

ـ هذا صحيح ، عندما يُنقل الشعر إلى لغة أجنبية ، فلا شك أنّه يصبح شعـراً آخر . أنا أتصور أنّ أغلب الشعر الذي ترجمنـاه ، أغلبه وليس كلّه ، فيـه مقومـات الشعر . حافظ عـلى مقومـات الشعر ، أمّـا أن يكون قـد حافظ عـلى مقومـات الشعر الكاملة ، وأن يكون تأثيره على القارىء هو الأجنبي ، هو نفسـه التأثـير الذي يحـدث معك كعربي ، فأنا لا أعرف . قد يكون نوع التأثير مختلفاً ، لكنه يظل شعراً ، يحافظ عـلى الشعر ، يـظل له منـطقه الشعـري ، بلاغتـه الشعريـة . لا أعني البلاغـة بمعنى الصـوت العالي ، أعني المصـطلح الشعري فهـذا يختلف ، وتأثـيره يختلف من لغة إلى أخرى . لا بدّ من اختلاف التأثير . .

□ **الشعر هو أصلاً اغتراب ضمن لغة قومية ، فهل يحتمل يا تـرى اغترابـاً في لغة أخرى ؟ . هذا هو السؤال !**

ـ قـد يحتمـل إذا كـان شعـراً جيـداً . هنـاك القيم ، هنـاك الصـورة ، هنـاك الشحنة ، وهناك المـوقف ، وهناك التبصّر ، المـوضوع ، المعنى . . كـل هذا يبقى ، ويذهب الإيقاع طبعاً . لكن هناك إيقاع في الشعر المنثـور . أحياناً أنت لا تحب قصيدة النثر ، ولكن في قصيدة النثر إيقاعاً أحياناً .

كـل من يستعمل أسلوبـاً جديـداً في أي جنس من أجناس الأدب ، يعتقد أنّ هـذا هو الشيء الـوحيد . تمـاماً كـالسياسيـين الذين ينـظرون للعقيدة السيـاسيـة التي يؤمنون بها كأنّها الحلّ الأخير . هذا من طبيعة الأيديولوجيا والعقائدية . و« العقـائديـة » الشعرية لا تشذ عن العقائدية السياسية بهذا المعنى العام .

ما أريد أن أقـوله أنّ الشعـر قد يفقـد شيئاً في الـترجمة ، لكن مـا الحلّ ؟ هـل نتزوي على أنفسنا ؟ لا .

□ ولكين أعتقد أننا نكون أمام نص جديد . .

ـ لا أدري ، أنا أتمتع بالقصائد العربية التي ترجمناها إلى اللغة الإنكليزية . قد تكون المتعة مختلفة قليلاً عن المتعة التي أجدها وأنا أقرأ هذه القصائد باللغة العربية . ولكن هذا لا مهرب منه . مهما كانت النتائج جيدة ، حتى لو أنّ العربي يختلف قليلاً ، فلا مناص من ذلك . فلسفة اللغة العربية الأدبية تختلف عن فلسفة اللغة الإنكليزية الأدبية . لا يمكن أن تجمع الفلسفتين معاً في لفظ واحد ، والحلّ أن لا نرفض الترجمة ، نحاول الأمانة الكاملة بقدر الاستطاعة ، ولذلك فأنا ألجأ إلى الشعراء أنفسهم . في جامعة بوسطن هناك مركز للترجمة ، أعطيت هناك محاضرة . عندهم حلقات أسبوعية يستدعون إليها شعراء مترجمين فيعطون مداخلات عن تجربتهم في حقل الترجمة . هناك ورشة ترجمة أخرى في جماعة كولومبيا في نيويورك . في جامعات أميركية أخرى نفس المراكز للنقل . تطعيم الآداب يدخل في قانون الحضارات والثقافات . هناك مترجمون حقيقيون متمكنون من الترجمة . . إذا جاءنا عربي يعرف الإنكليزية معرفة بسيطة وقال لنا أنا أترجم ، فهل نصدّق ؟ ماذا يترجم ؟ أين لغتك الشعرية ؟ كيف تستطيع أن تنقل اللغة الشعرية العربية إلى الإنكليزية ؟ لا بد أن يكون مع المترجم شاعر أو إنسان آخر مصطلحه الشعري هو مصطلح اللغة التي ينقل إليها . حتى تستطيع أن تنقل مصطلحاً شعرياً من لغتك إلى مصطلح شعري للغة أخرى . هؤلاء الناس موجودون ، لكنهم نادرون جداً ، أي الذين يملكون مصطلحين في نفس القوة . هذا يندر كثيراً . الشخص الذي تجده يملك مصطلح الشعر العربي ومصطلح الشعر الإنكليزي قد لا يريد أن يترجم . . لا يريد أن يخوض هذه العملية الشاقة ، وأنا حتى الآن لم أعثر على أي إنسان يملك المصطلحين معاً .

□ أيهما تطور أكثر عندنا الشعر أم النقد ؟

ـ في تاريخ الشعر العربي الحديث ، منذ الخمسينات ، تغلب الشعر على النقد . كانت حركة الشعر غير موازية لحركة النقد . إذا عدنا إلى مطلع القرن ، وجدنا أنّ حركة النقد في العقد الثاني والعقد الثالث كانت أقوى من حركة الشعر . كان التنظير وما يتحدث عنه النقاد في هجومهم مثلاً على الكلاسيكية الجديدة ، وكلاسيكية شوقي ، ودعوتهم إلى الشعر الجديد ، شيئاً هاماً . ما أتى به العقاد ، وعبد الرحمن شكري ، وميخائيل نعيمة ، ودعوتهم إلى الشعر الجديد ، أشياء في

منتهى الأهمية . كانت النظريات الشعرية التي أتوا بها أقوى من الشعر الذي يُكتب ، أو الذي كان يُكتب كنتيجة لها . الحقيقة أنّ النقد لا ينتج شعراً . الشعر له حركته الحقيقية ، وهذه الحركة تستند إلى أوضاع معينة يجب أن تقوم ، وليست هي الأوضاع النقدية فقط . الشعر له ديناميته الخاصة . في مطلع القرن ، كتب الشعراء الشعر الكلاسيكي الجديد ، وكان هذا ضرورياً لأنّه كان على الشعر أن يعود إلى قوته الأصلية في العصور الكلاسيكية قبل أن يحاول الانتقال إلى مدرسة جديدة كالمدرسة الرومانسية . كان من غير الممكن على الشاعر أن ينتقل من تهافت القرن التاسع عشر ، شعرياً ، إلى الرومانسية أو الرمزية . كان هذا مستحيلاً . هذا ليس من منطق الأشياء . الشعر ، على أنّه خارج المنطق ، يخضع إلى منطق فني لا يُخطىء . من المستحيل أن يقوم شعر بتجاوز التطور الطبيعي للنص . أنت لا يمكن أن تنتقل من شعر مليء بتزويقات القرن التاسع عشر إلى شعر رمزي . هذا مستحيل . كان الشعر سيئاً خالياً من العمق الإنساني ، مليئاً بالتزويقات والفذلكات اللفظية . هذا الشعر ما كان يمكنه إلّا أن يعود إلى تراثه وإلى جزالته القديمة حتى يتمكن من استعادة قوته وشبابه . وبعد ذلك بإمكانك أن تحاول تطويره إلى الأحدث . والحقيقة أنّك لا تستطيع أن تحاول ذلك . هو يحاول ذلك . الشعر نفسه يتطور ، عندما يكون في عصر حي ، فإنّه يخضع للتطور الشعري الطبيعي في كل شعر في العالم .

ما حصل عندنا هو أننا طوّرنا الشعر في خمسين سنة في عملية اختصار هائلة . لقد اختصرنا عملية تطوير شعرية أخذت عند الغربيين ثلاثمائة سنة ، بينما أخذت عندنا خمسين سنة ، أو أقل . هذا ما حدث عندنا ، وكان لا بد أن يحدث . ودليلي على هذا أنّ شوقي لامه النقاد مثل أنطون غطاس كرم ومحمد مندور، وحتى شوقي ضيف ( مع أنه تقليدي ) على أنّه كان يعيش في فرنسا ويجلس في مقاهي الرمزيين دون أن يتأثر بهم . شوقي كان لا يستطيع أن يتأثر بهم . نشأته كلاسيكية ، توجهه كلاسيكي ، وكانت ضرورة الشعر العربي هي التوجه نحو الكلاسيكية . شوقي عبقري ، شاعرية عبقرية هائلة ، ولو كان شوقي الآن بيننا لكان ضد الجميع . كان عبقرية متفجرة ، ولكن عنده مهمة غريزية ، تلقائية ، فرضتها ضرورة الفن من الداخل ، وهي العودة بالفن الشعري إلى أصوله القوية الكلاسيكية ، وهذا ما قام به شوقي ومعه الآخرون . بعد ذلك أصبح باستطاعة الشعراء أن يقوموا بأي تجربة على الشعر . الإنسان إذا كان ضعيفاً أو مريضاً يحتاج إلى دم ، لا يستطيع أن

يأخذ دماً من سواه ، من الأجانب ، لا بد من نقل نوع الدم الذي يناسبه ،وكان هذا هو التراث يومها . العودة إلى الشعر القديم وجزالته وقوته . وهذا دور أدّاه شوقي على أتمّه ومعه الكلاسيكيون الآخرون .

بعد ذلك بدأ التحسس نحو ضرورة التغيّر ، وقامت حركة النقد تحاول الهجوم . هاجمت الكلاسيكية الجديدة ، شوقي وحافظ والبقية ، ووجهت الشعراء نحو الرومانسية . أنت لا تستطيع أن توجه أحداً نحو شيء إذا لم يكن الظرف الموضوعي يقتضي ذلك . كانت هناك ظروف فنية اقتضت ذلك . بدأ الشعر يتغير بالفعل . لا أعتقد بأنّ عندنا شعراً رومانسياً عظيماً ، أو شعراً رمزياً عظيماً . مرّ الشعر بهذه المدارس بسرعة شديدة حتى وصل إلى حركة الشعر الحديث. كل شيء كان يعدّ نفسه في النصف الأول من القرن حتى يصل إلى حركة الشعر الحديث في الخمسينات . التجارب الحديثة بدأت منذ القرن الماضي .

كانت حركة النقد في البدء أوعى من حركة الشعر وأهمّ في النصف الأول من هذا القرن . في النصف الثاني قوي الشعر ووصل إلى نقطة التفجر وتجاوز العيوب وما إلى ذلك . لكن الوعي لم يكن شاملاً عند الشعراء والنقاد . مثلاً الذين دعوا إلى الحداثة كان عندهم جهل كبير بالشعر القديم ، وعندهم جهل كبير بالدور الذي أدّاه شعراء النصف الأول من هذا القرن . احتقروهم ، رفضوهم ، هذا خطأ . كأنّهم هم الذين بدأوا بالشعر . والحقيقة أنّهم كانوا ثمرة لجهود مئات الشعراء قبلهم في هذا القرن .

لكن عندما بدأت الخمسينات كان الشعر أقوى من النقد، ودليلك على هذا أنّ نازك الملائكة كانت من الذين أبدعوا القصيدة الحديثة.كان تفسيرها للقصيدة الحرة تفسيراً طفلياً ساذجاً.من جملة التفسيرات التي طلعت بها أنّ الشعر القديم ، شطر الشطرين ، يضطرك إلى الحشو ، وهل هذا كلام ؟ إذا كنت شاعراً جيداً فأنت لا تحشو بأي شكل. هذا الحشو دليل ضعف.لقد تحدثت عن كل هذا في كتابي « الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث » الذي ترجمه الدكتور عبد الواحد لؤلؤة والذي يقع في أكثر من ألف صفحة .

كان الشعر في الخمسينات أقوى من النقد . النقاد لم يستطيعوا أن يفهموا ما يفعلون . كان هناك نقاد كثيرون . محمد مندور كان عنده حساسية نقدية جيدة . من

جملة الأشياء التي حمل عليها بقوة في الأربعينات ولم يستطيع الناس أن يفهموها حديثه عن الشعر المهموس . كان هذا كلاماً ساذجاً . كان هو يتحدث عن اللهجة في الشعر . مشكلة الشعر العربي حتى الآن هل تعرف ما هي ؟ إنّها اللهجة . وقد كشف هذا العيب الكبير الترجمة . كشفتها تعليقات الشعراء على هذا الشعر . قضية اللهجة هي مكسر الحداثة . اللهجة تعبر عن الرؤيا وعن موقف من الحياة . الصوت العالي ، النبرة العالية ، التعبير الجميل ، الفخم ، هذا بات مهجوراً الآن . الشعر الإنكليزي والشعر الأميركي لم يعد يلجأ إليه منذ مطلع هذا القرن لأنّ الإنسان الحديث هو الإنسان المسخر للعصر الآلي . واللهجة الغالية والفخمة لهجة بطولية من آثار عصر البطولات . الآن عصر الآلة لم يترك مجالاً كبيراً للبطولات . أرأيت ؟ رؤيا الإنسان في هذا العصر رؤيا الإنسان الضحية الذي استعبدته الآلة بشكل أو بآخر . وهو الإنسان الذي سُلبت منه إرادة البطولة . هذا الكلام لم يعد واقعياً إذن . ماذا يفعل الإنسان إزاء هذه التكتلات الاقتصادية الهائلة ؟ الإنسان المفرد مثلاً ماذا يفعل ؟ تريد أن تغير العالم ؟ الشعراء يتحدثون عن محاولة تغيير العالم منذ مطلع القرن ولم يفعلوا شيئاً ، إلاّ أنّ عالمنا تردى أكثر مما كان متردياً . الشعر لا يغيّر . قد ينشر وعياً وما إلى ذلك. إنّه يكشف المأساة لأنّه يوعي الإنسان ، فيبدأ الإنسان بالإحساس العميق بالفجيعة التي يعيشها، ولكن ماذا يغير في العالم ؟ إنّه نوع من وهم تراثي . الذين يعتقدون هذا هؤلاء ما زال التراث يستعبدهم مهما كان ،حتى ولو أنكروا ذلك .

□ على أي أساس ؟

ـ تراثياً الشعر كان مهمّاً جداً . كان دور الشاعر دوراً كبيراً . هؤلاء يعتقدون أنّ الشاعر ما زال مهمّاً جداً . وهذا ليس صحيحاً بالمطلق . الروائي الآن أهم من الشاعر . عندما يولد عندنا روائي مهمّ ينبغي أن نفرح به أكثر من ولادة شاعر . الرواية تصف الحياة بدقة وبتفاصيل وما إلى ذلك . أنا لا أحب المفاضلات . المفاضلات سيئة . الشاعر الجيد نرحب به ، والروائي الجيد نرحب به .

النقد مقصر دون الشعر حتى الآن. لم يستطع النقد أولاً أن يفسر أهمية الحركة الحديثة في الشعر بالمعنى الحقيقي. الشعراء كانوا يقرأون بغزارة والخمسينات كانت فترة الإقتباس من الغرب بشكل عنيف جداً: الأسطورة مثلاً. كل إنسان يحاول أن ينكر تأثر الشعراء العرب بالغرب لا يعرف شيئاً عن الشعر أبداً. كانوا يقرأون

بشراهة ويتأثرون بقوة، وكان التأثر شديداً بدليل عدم الحركة التموزية. أعجبتهم هذه الحركة لأنها تتحدث عن الموت. انبعاث بعد الموت وكان في تلك الفترة الكثير من الأمل. لم يكن العرب في فترة يأس يومها. في الخمسينات كان الأمل كبيراً جداً في قدرة الحياة العربية على تجاوز واقعها فكان اقتباس أسطورة البعث سبباً. لكن ما فعله الشعراء أنهم بظرف خمس سنوات أو ست سنوات حاولوا أن ينوّعوا على هذه الأسطورة، وبدأوا مثل كورس كبير يتحدثون معاً نفس الحديث. هذه طبيعة الأزياء. وكان ذلك مملاً جداً ودليلك على أن الأمر كان زائفاً أنهم توقفوا فجأة عن تموز بين ١٩٥٤ و١٩٦٢ كان الحديث شائعاً عن تموز. آخر قصيدة قرأتها عن تموز كانت سنة ١٩٦٢. قوي تموز دفعة واحدة ثم انتهى. الآن لو هددت الشاعر بقطع يده لما استطاع أن يكتب شيئاً عن تموز. كانت زياً شعرياً. انتهت.

لا أحد يستطيع أن ينكر تأثر جماعة المجددين بـ ت . س . أليوت ؛ من السياب إلى الآخرين . التأثر مشروع ولكن السيء فيه هو تحوّله إلى نوع من زي . لكن إجمالاً التأثر شيء طبيعي وكان الشعر العربي بحاجة إلى أخذ نوع من المنعشات من آداب أخرى . الآن عاد الشعراء إلى الأصالة الحقيقية .

في السبعينات حدث عندنا شيء آخر . من الناحية السياسية قامت عندنا حركة المقاومة . ومن الناحية الفنية قامت حركة جديدة ( أو زي جديد ) قوامها استعمال الصورة بشكل معقد يباعد بين طرفي التشبيه . قام به الشعراء إلى درجة كبيرة جداً . بعضهم نجح والأغلب لم ينجح . هذا هو الذي أوصل الشعر العربي إلى أزمة . إنّه اقتران الالتزام المقاوم ، التزام الشعر المقاوم بحركة التجديد المغرق في الصورة واللغة . الأمران اجتمعا ووصل الشعر إلى أزمة شديدة في السبعينات وتكلم الناس عن أزمة القصيدة الجديدة دون أن يضعوا أيديهم على مكامن الضعف في هذه القصيدة . قضية الأزياء في الموضوع الشعري ، وهو موضوع المقاومة إلى حدّ كبير ، شعر التحدي ، وزي استعمال الصورة المعقدة التي تباعد بين طرفي التشبيه إلى درجة تكثيف الصورة واستعمالها بشكل جديد . أصبحت القصيدة محشودة بالصور . تكاد تقوم القصيدة على الصورة ، والصور كانت غير مبدعة في غالبيتها ، وكانت تباعد بين طرفي الشبيه غير المنطقي ، أي فاقد المنطق الداخلي . أنا لا أهتم بالمنطق الخارجي للقصيدة ، لكن علينا أن نحافظ على نوع من المنطق الداخلي في القصيدة حتى تكون قصيدة ، حتى يكون هناك مبرر لوجودها . هذا كان مفقوداً، وهذا ما تكشفه

الـترجمة بشكـل آني سريع . أنت تـترجم جملتين ثم تقف وتقـول : هـذه القصيـدة لا تُترجَم . لماذا؟ لأنّ صورها رديئة . اللغة العـربية ـ وهـذا ما اكتشفنـاه خلال العمـل ـ تمتص الكثير من الرداءة دون أن يظهر ذلك عليها، وهذا شيء غريب. والنقد لم يساعد على إثارة هذه الأمور . لم يجرؤ النقاد عـلى مجابهـة الشعراء المغـرقين في التفنن الـلاّفني بالصورة ويقولون لهم : ماذا تفعلون ؟ النقد لم يصل إلى نفس القوة التجـريبية . لكن هـل هذا التجـريب كان سيئاً ولماذا انتهى وكيف انتهى ومـا هي النتيجة ؟ لـو كنّا في السبعينات قلنا خلص ! الشعـر وصل إلى أزمـة لا نعرف كيف سنخلص منهـا . لكن الشعـراء الشّبـان بـرهنـوا عـلى أنّ التجـريب الشعـري في عصر متحـرك ، في عصر حيوي ، لا يضرّ أبداً لأنّه سوف تنتهي الأزمة بأن تكشف عن إبـداع الشعراء . عاجلاً أو آجلاً سينتهون إلى نوع من الكتابة الشعرية الجيدة . الإشبـاع الجمالي لـه نهاية . كل تجريب يصل إلى آخره . وصلت القصيدة العربية إلى نهايـة التجريـب غـير الصائب وتوصلت إلى نوع من المعرفة الذاتية بنفسها . والآن عندنا شعراء يكتبون شعراً جيـداً جداً .

□ وما هو رأيك بالمذاهب النقدية الحديثة السائدة الآن عندنا ؟

ـ هذه المذاهب النقدية موجودة الآن في العالم والواقع أنّها انتهت الآن في الغرب تقريباً لأنّ لديهم الآن أشياء أخرى . أنا ضد هذه المـذاهب وفي رأيي أنّ الشعراء إذا أخـطأوا لن يستـطيعـوا أن يتلخصـوا من أخـطائهم بهـذا النـوع من النقـد . أنـا لا أريـد أن أهاجم هذا النوع من النقد . أحيـاناً أنـا أستمتع بهـذا النقد ولكن عنـدما يكـون مستغرقاً في التقليد للغرب أجده غير مفيد . هناك نقاد يكتبون كـلاماً إفـرنسياً بـاللغة العربية ، ويحاولون تطبيق قوانين لا يمكن أن تُطبق على تجربتنا الأدبية العـربية ، وقـد حدث هذا منذ مطلع القرن .

أنـا لا أخاف عـلى الشعر العـربي فهو قـوي ولن يـزيله شيء ، ولكن الشعـراء يحتـاجـون إلى نـوع من الإرشـاد إلى مـواطن الضعف والقـوّة في الشعـر . وهـذا النقـد البنيـوي لا يستطيـع أن يدلّهم عـلى ذلك . نحن نحتـاج إلى نقد آخـر . لكن الـذي أعترض أنا عليه هو أنّ أصحاب هذا النـوع من النقد يقـولون إنّ هـذا هو النقـد ولا شيء سواه . كل أصحاب الأيديولوجيات يقولون إنّ أيديولوجيتهم هي الأصح . .

( القبس ٢/٢/١٩٨٩ )

# مع د. شكري عياد

□ الساحة النقدية العربية تمتلىء اليوم بنظريات ومناهج هي محل جدل عنيف حتى في مظانها الأصلية . المهم أنّ هذه النظريات والمناهج تشكو من غربة في بلاد العرب ، كما يشكو القارىء المثقف منها . .

ـ هناك أكثر من مسألة . مسألة المصطلح دعنا نؤجلها قليلاً لأنّ أزمة النقد ، كما تُسمّى ، لها وجوه كثيرة قد يكون من أهمها غزارة الإنتاج الجديد الذي يصدر في كل يوم ، خصوصاً في القصة والشعر ، وندرة التقويم المنصف الموضوعي الذي يظهر عن هذه الأعمال الجديدة . هذه أزمة بلا شك ، فالمعروض كثير ، والقارىء الذي يحبّ أن يتابع ويحب أن يسمع أصواتاً جديدة ، وأن يبحث عن حساسيات جديدة ، القارىء المتطلع ليس أمامه من يهديه ولا ما يهديه من صحافة نقدية شاملة .

جانب آخر من نفس الأزمة هو أنّ العالم العربي ، الآن ربما أكثر من أي وقت مضى ، تتجاوب فيه أصداء واحدة بفضل وسائل الإعلام المختلفة ، وبفضل تقارب الناس ولقائهم بعضهم ببعض من أقصى العالم العربي إلى أقصاه . لكن في مقابل هذا لا توجد وحدة ثقافية ، بوجه عام ، تجمعهم ، ووحدة نقدية . وأصبحت المسألة مسألة مصادفات ، أي أن يُعْرَف كاتب مجيد ويمثل ظاهرة أدبية جديدة على مستوى العالم العربي ، مسألة لا تتم إلاّ بالمصادفة التي قد لا تأتي ، بل غالباً ما لا تأتي إلاّ بعد سنوات طويلة من التخبط والبحث ، وهذا معناه أنّ هناك صفة في أي كاتب أو شاعر جديد يريد أن يؤدّي دوراً في هذا الإبداع الأدبي . عليه أن يتحلّى بصفة لا تقلّ عن الإبداع والمثابرة على العمل ، وهي الصبر الطويل والإصرار إلى أن تتاح له هذه المصادفة السعيدة . فهذه جوانب مهمة في أزمة النقد ، وأظن أنّك توافقني على هذا .

تبقى الآن قضية المصطلح بالنسبة للذين يكتبون في النقد . إنّها قبل المصطلح ، ولعلّها هي جذر المسألة ، إشكال المصطلح ، أزمة أخرى ، لنقل انحراف

آخر في مسار النقد الذي يُنشر . الأصل في أيّة حركة نقدية أن تكون مراقبة لإبداع أدبي . والغالب الآن على النقد الأدبي الذي يُنشر أنّه نقد نظري ، بينما التطبيقات الإبداعية قليلة جداً ، وهي كعادة هذه المدارس التي تفضلت بالحديث عنها ، تأخذ نصوصاً معينة ، وغالباً ما تأخذ نصوصاً لكتّاب بارزين أو شعراء بارزين ، كأنّها في الحقيقة تحاول أن تستمد عناصر قوة من هذا التطبيق ولا تقوم بواجب، لأنّه عندما تؤخذ قصيدة أو حتى ديوان لمحمود درويش أو سواه ، أو رواية لنجيب محفوظ أو سواه ، المستفيد هو أساساً النقد النظري لأنّ النقد التطبيقي يستفيد من الحوار المستمر بينه وبين الأعمال الجديدة المتنوعة . إنّما الذي يحدث هنا أنك في الحقيقة تجد العمل الشعري أو القصصي ، أو ما شئت ، كأنّه أصبح فريسة أنشب الباحث النظري أظافره فيها .

هذه هي القضية الأولى والمشكلة الأولى . وأعتقد أنّه لو كانت العناية بمواكبة الإبداع أسبق من الفكر النظري المترجم ، ولنكن صُرَحاء ، لما وجدت هذه المشكلة أصلاً لأننا نحن النقاد في هذه الحالة حريصون على أن تكون أسماؤنا لها مدلولات واضحة في ذهن قارئنا .

يضاف إلى هذا الجزء الأساسي لمشكلة الغموض والإبهام ، قضية اختلاف الترجمات ، اختلاف الاجتهادات في الترجمات . في المغرب يترجمون بطريقة ، في لبنان يترجمون بطريقة ، وكذلك في مصر . يترجمون المصطلح الواحد بثلاثة مصطلحات أو أكثر . وربما في داخل البلد الواحد ، بل بالتأكيد ، هناك اجتهادات أكثر .

يضاف إلى هذا شيء هو أنّ الناقد الذي يقدم مصطلحاً جديداً بالنسبة للنقد العربي ، بالنسبة إلى لغة النقد المألوفة ،لنقل منذ خمس أو ثلاث سنوات، عليه واجب هو أن يحدد المعنى الذي يقصده بهذا المصطلح . وليس فقط لأنّ المسألة جديدة ، ولكن يصح أيضاً أن يكون الناقد له رؤيته الخاصة لهذا المصطلح . للمصطلح عنده مدلول معين . لا يسمعون هذا، وأنا أظن أنّهم يهملون تحديد مصطلحاتهم لسببين اثنين لا لسبب واحد . السبب الأول أنّهم يستمتعون بمخاطبة أنفسهم ، وبأن يكون الناس الذين لم يسمعوا بهذه المذاهب كأنّهم في معزل،وهذا نوع من نفسية الطائفة أو الدائرة المحدودة التي أصبحت ظاهرة في الآداب العالمية كلما تقدمنا في الحداثة .

الناحية الثانية أظن أنّ كثيراً من النقاد العرب يخشون أن لا يكون فهمهم

للمصطلح دقيقاً أو صحيحاً . وليس عندهم الشجاعة الكافية لكي يدركوا أن لكل ناقد ملء الحرية في أن يحدّد مفهومه ، وقلما يتفق ناقدان اتّفاقاً كاملاً شاملاً على مصطلح معين . أنت تعرف أن معاجم الفلسفة ومعاجم النقد غالباً ما تعطي المصطلح الواحد أكثر من دلالة لأنّ لها استعمالات متعددة عند الكتّاب المتعددين .

**□ ألا ترى معي أنّ الحاجة باتت ماسة للجواب عن السؤال التالي : ما هو النقد ؟ ما هي وظيفته ؟ ما هي وظيفة الناقد ؟**

ـ لقد حضرت مؤخراً ندوة استمعت فيها إلى روائي يقول إنّ المبدع مبدع والناقد يأتي فيفسّر لنا إبداعه ويعطينا دلالته بإبداع آخر لا يقل عن إبداع المنشيء الأصلي . هذه الكلمة صحيحة جداً وأنا بدلاً من أن أكتفي بالتوقيع عليها أحاول أن أفسّرها . المنشيء ، منشيء الأثر الفنيّ من قصة أو شعر أو رواية أو مسرحية أو غيرها ، كالمقالة التي كثيراً ما ننسى أنّها يمكن أن تكون عملاً فنياً أيضاً ، يريد أن يستكشف طريقاً . أنا حاولت أن أجيب عن سؤال كهذا . هل لك مسلمة في النقد ؟ وما هي هذه المسلمة ؟ وكأنك سألتني السؤال نفسه بذكاء حتى لا أشعر كأنّي أُستنطَق أو أُستَجوَب .

أنا أريد أن أقول إنّ عندي مسلمة واحدة وهي فهمي للأدب، وهي تنسحب على عمل الناقد في ضوء الكلمة التي ذكرتُها الآن لهذا الروائي ، وهي أنّ الناقد يفسّر ، وفي تفسيره هذا يبدع .

أنا أقول إنّ أي عمل أدبي ، بل أي مجموعة من الأعمال الأدبية ، أي نشاط أدبي قد يمتد خمسين سنة مثل نشاط نجيب محفوظ ، هو عبارة عن حلم فردي يريد صاحبه أن يجعله حقيقة اجتماعية . يتشرب من عالمه ومن مشاكل هذا العالم ويحلم . أنا لا أريد أن أقول إنّه يحلم بحلّ . إنّه يحلم بتصوّر ، أو إنّه يصنع عالماً هو في الحقيقة خلاص من هذا المشكل الذي يجد فيه عالمه ومجتمعه ، وهو يطرح هذا في ابداعه ، ويأتي الناقد فيفسره . المبدع والناقد كلاهما لأنّهما عينان تبصران معاً ، عينا نسر يريد أن يحلق ويريد أن ينظر إلى بعيد .

**□ وكيف تتصور دور الناقد في حركة العمل الأدبي ؟**

ـ إنّ دور الناقد في حركة العمل الأدبي لا يختلف عن دور القارىء، فهو في الحالين دور المستقبل المشارك المفسّر . والفرق بينهما ينحصر في أنّ للناقد وظيفة

اجتماعية يمكن إجمالها في رعاية القيم الفنية . آية ذلك أن أي قارىء يستطيع أن يسجل رأيه في عمل أدبي ما بطريقة يمكن أن يقبلها قراء آخرون في الجماعة كموضوع قابل للنقاش ، مثل هذا القارىء يعدّ ناقداً . ويترتب على هذه الوظيفة الاجتماعية أن يكون الناقد ، من ناحية ، حارساً على التراث الأدبي للجماعة ، أي عارفاً به وقادراً على إعادة تقديمه بحيث يكون مفهوماً لأبناء العصر ، لا بمعنى الفهم العقلي فحسب ، بل بمعنى التجاوب الوجداني مع القيم التي يتضمنها أيضاً . كما يجب ، من ناحية أخرى أيضاً ، أن يكون قادراً على رؤية الجديد الذي يعيد تشكيل القيم الفنية بحيث تعبر عن حياة المعاصرين وأفكارهم ، وهذه مهمة لا تقل صعوبة عن المهمة الأولى ، إن لم تكن أصعب . لأنّ الناقد في هذه الحالة الأخيرة يغامر بالحكم على شيء غير معروف القيمة ، بينما هو في الحالة الأولى يراجع الأحكام القديمة ولا يغيّر فيها أو في حيثياتها إلاّ بمقدار . فربما خصّ باهتمامه شاعراً كالمعرّي أو ابن الرومي وأظهر ما في شعرهما من قيم فنية باقية ، وكلا الرجلين شاعر مشهور وللقدماء نظرات في شعرهما لعلّها فقدت بعض قيمتها ، ولكنها على كل حال تعبّر عن تأثيره في معاصريه . أمّا حين يشير الناقد إلى مذهب جديد في الكتابة ، أو حين يعرّف قراءه بعمل أدبي جديد ، ولا سيما إذا كان الكاتب غير معروف ،مبيّناً ما ينطوي عليه من دلالة مهمة لأبناء عصره ، فإنّه يربط اعتباره هو كناقد بقبول المعاصرين للعمل أو المذهب .

على أنّ كل قارىء جاد يتعامل مع أي نص أدبي قديم أو حديث كما يتعامل معه الناقد ، وإن لم يتحمل تبعة الحكم عليه . والعكس صحيح أيضاً . فالناقد لا يكون ناقداً حقّاً إن لم يبدأ بقراءة النص من أجل متعة القراءة ، قبل التفكير في عرض نتيجة قراءته على الآخرين . فشرط القراءة الأدبية في جميع الأحوال أن تقصد بها المتعة الفنية التي ترجع إلى نوع من الشعور بالحرية ، والقارىء الجيد لا يهتم بقراءة النقد ليعرف منه قيمة عمل ما ، فالمعرفة الحقيقية بالقيمة وعي شخصي ، ولكنه يقرأ النقد ليدله على مكامن القيمة وكيفية الوصول إليها ،وهذا هو كل ما يستطيع الناقد أو مدرّس الأدب أن يفعله للقارىء أو دارس الأدب .

لكننا نعرف جيداً أنّ شعوراً بالقيمة الفنية يتفاوت من عمل إلى آخر . فحين نشرع في قراءة عمل أدبي جديد نكون مقبلين على تجربة نختبر فيها العمل ونختبر أنفسنا معه . ونظل غير واثقين من حصولنا على ثمرة القراءة ، وهي اللحظة

الجمالية ، إلى أن نشعر بأنّ العمل الأدبي قد اكتمل في داخلنا نحن ، انه غسلنا ـ وطهرنا ، أو أضاء ركناً في نفوسنا كان مظلماً . وهذا الشعور يمكن أن يحدث أو لا يحدث ، ويمكن أن يحدث بدرجات مختلفة . والناقد الأدبي بما أنّه قارىء ، بل في معظم الأحيان قارىء مفوض لاختبار قيمة العمل الأدبي ، فمن الطبيعي أن يقدم إلينا خلاصة الأعمال العقلية التي قام بها وهو يحاول ترجمة العمل الأدبي إلى خبرة لها قيمة .

لهذين العاملين معاً ـ شخصانية التجربة الجمالية وعدم ضمان حدوثها ـ يبدو النقد في كثير من الأحيان عملاً عقلياً صرفاً لا يختلف اختلافاً جوهرياً عن حلّ مسألة حسابية. ويجب أن نضيف إلى هذين العاملين عاملاً ثالثاً، وهو صيرورة النقد مهنة لعدد كبير من الناس ، منهم من يعملون في الصحافة ، ومنهم من يعملون في التدريس . وبينما غلب على الفريق الأول النظر السطحي السريع الذي يكتفي بتقرير أشياء عن العمل الأدبي ، بدلاً من اكتشاف أشياء فيه ، فقد غلب على الفريق الثاني استخدام مصطلح علمي غريب على جمهور قراء الأدب . وشاع في العشرين سنة الأخيرة استعمال الرموز الجبرية اقتداء بالمنطق الرياضي ، فأصبحت أكثرية القراء تنظر إلى هذه الطريقة الجديدة في النقد بدهشة شديدة .

**□ ولكن هل يعني هذا أنّ الناقد أصبحت له وظيفة أخرى غير كونه قارئاً محترفاً للأدب ؟**

ـ يبدو أنّ هناك أموراً كثيرة تدعو إلى مثل هذا الظن . منها تضخم الإنتاج النقدي بالنسبة إلى الأديب الإنشائي . وقد شاع القول ، منذ أكثر من ثلاثين سنة ، أن عصرنا هذا هو عصر النقد ، وشبّه بالعصر الاسكندري في تاريخ الأدب اليوناني . وكان هذا القول مرتبطاً بنظرة متشائمة إلى الحضارة الغربية ترى أنّها صارت إلى نوع من العقم ، فأصبح الكلام عن الإبداع عوضاً عن الإبداع ذاته . ولكننا نشهد في الوقت الراهن ما يشبه أن يكون إعلاناً لتسلط النقد على الساحة الأدبية . فالنقاد السيميوطيقيون لا يرون حدّاً فاصلاً بين النقد والإنشاء . فكل إبداع جديد هو في صميمه نقد لإبداع سابق ، والنقد والإنشاء تجمعهما كلمة واحدة وهي « الكتابة » التي هي « إعادة » لأثر سابق ، و« اختلاف » عن هذا الأثر في الوقت نفسه .

ومن الدلائل على تغيير وظيفة الناقد أيضاً أنّ النقد أصبح هو نفسه موضوعاً

للنقد . وهذا المصطلح الجديد « نقد النقد » لم يظهر إلّا ليعطي الظاهرة الجديدة اسماً جديداً . ويمكن تفسير هذه الظاهرة بأنّ النقد أصبح أكثر وعياً بطبيعته ، وأشد اهتماماً بتحسين أدواته ، ولكنها يمكن أن تُفهم أيضاً على أنّ النقد ابتعد عن موضوعه ، وهو الأعمال الأدبية الإنشائية ، ليستمد أسباب حياته من داخله . وهذا الفهم يتفق تماماً مع فهم هذا الفريق من النقاد للأدب ذاته . فالأدب عندهم يستمد وجوده من الأدب : كل أثر جديد هو تعليق على أثر سابق . ومن الخطأ أن نبحث في الأدب عن أي إشارة إلى وجود خارجي أو حقيقة خارجية .

ومن الدلائل على تغيير وظيفة الناقد كذلك أنّه نأى بنفسه عن تقييم الأعمال الأدبية ، والتقييم ملازم للتفسير ، فكل تفسير حقيقي ينطوي على تقييم ، وإذا انصرف الناقد عن تفسير الأعمال الأدبية لم يبق له إلّا تشريحها وتصنيفها كما يفعلون بجثث الكائنات الميتة . والعجيب أنّ الأبحاث التجريبية في القراءة لا تنفي وجود القيمة . ومع أنّها لا تثبتها أيضاً فإنّها تثبت بعض ظواهرها .

□ كيف تقتربون من النص لكي تنظروا فيه ؟

ـ اقترابي من النص يتطور باستمرار . أنا آخر مقالة نقدية كتبتها كانت بدعوة من مجلة تصدر في البحرين وكانت من نجيب محفوظ . أرادوا أن يصدروا ملفاً خاصاً عن الرجل فكتبت مقالة عنوانها « نجيب محفوظ الراوي الأسطوري » . محور المقالة كله كلام على شخصية القائل الذي يروي سواءً قال : قال الراوي ، أو كان كأن نجيب محفوظ نفسه الذي يتكلم . أنا أريد أن أدخل في تجربة نجيب محفوظ . وفي هذه المقالة حاولت أن أدخل في تجربته الفنية من أول ما كتب إلى آخر ما كتب . كيف يحوّل نجيب محفوظ نظرته إلى الكون وعلاقته بمجتمعه وبتراثه إلى شكل فني . حاولت أن ألقي ضوءاً على هذا ، ولا أدّعي بطبيعة الحال أكثر من ذلك . هذا مثال . كيف دخلت ؟ إذا كنت تتكلم عن المسألة العملية فأنا أعدت قراءتي لأعمال نجيب محفوظ كلها ، مع التركيز على بعض الأعمال الأخيرة لكي أكتب هذه المقالة من حوالي ثماني صفحات فولكساب مثلاً . إنّما الطريق هو محاولة الفهم ، الدخول في ما يحاوله الكاتب لكي أستطيع أن أفسّره للآخرين . هذا أحدث مقال نقدي كتبته .

أمّا مقالاتي القديمة فأظن أنّها كانت تصدر عن نفس الروح وإن كنت لم أبلور نظرتي إلى طبيعة عمل الناقد .

إنّ مقالاتي النقدية القديمة موجودة في كتابين أو في ثلاثة كتب يؤسفني أن أقول إنّه قدم العهد بها ، ولم يعد طبعها . كتاب ظهر في سنة ١٩٦٧ اسمه «تجارب في الأدب والنقد»، وما زلت أرى أنّه يستحق أن يُقرأ ، ولا أخجل منه ، وكتاب تالٍ له ،وهذا نقد الأعمال تطبيقياً فيه قليل أمّا « تجارب في الأدب والنقد » فكله يجانب النقد التطبيقي . الكتاب هذا عنوانه « الأدب في عالم متغير » . أمّا الكتاب الثالث فعنوانه « الرؤيا المقيدة » . إنّه عبارة عن مجموعة من مقالاتي النقدية ومعظمها تطبيقي .

أمّا الكتاب الرابع فهو عبارة عن محاولة لبلورة النظرية ربما كان الدافع إليها هو فوضى النقد العربي المعاصر وعنوانه « دائرة الإبداع » .

**□ في عالم النقد الأدبي العربي ضجة كبيرة حول البنيوية والبنيويين ، والألسنية والألسنيين .**

ـ أعتقد أنّ هؤلاء قد قالوا أهم ما عندهم ، ولم يعد عندهم الكثير الذي يقولونه . الكثيرون فهموا منهم بقدر بما استطاعوا أن يفهموا، ومن لم يتسموا بالبنيويين ، أو لم يلبسوا هذا الشعار أو لم يضعوا هذه الشارة ، ربما كانوا أيضاً قد درسوا البنيوية والألسنية دراسة وافية جداً . وأظن أنّ هؤلاء موجودون ولكن كوّنوا منها موقفاً ، أو كوّنوا عنها رأياً وأدخلوه في ثقافتهم النقدية والأدبية بوجه عام ، وأصبحنا الآن بحيث ننتظر نقداً حديثاً له طابعه العربي ، ولا أقصد بالعربية هنا أي قومية . أنا في صف التفاعل الدائم ، ولا يوجد نموّ أبداً بدون تفاعل . تفاعل الحضارات شرط لنمائها وازدهارها المستمر . فعندما أقول نحن الآن في انتظار نقد عربي له إضافته المهمة والقيمة فأنا لا أقصد الانعزالية ولا أقصد الجهل بهذه المبادىء والمذاهب . لقد قدّمت أنّها لا بد أن تُدرَس ، ويجب أن تُعرَف كما هي . إذا عرفتَ الشيء على ما هو عليه أمكنك أن تأخذ منه أو تدعه ، بعكس ما إذا اندفعت إليه اندفاعة المعجب والمقلد كما تلاحظ .

**□ هل كل نصّ من النصوص يستدعي برأيكم منهجه ، أم أنّ على الناقد أن يطبّق دائماً منهجاً معيناً بحيث يكون نوعاً من ناقد أيديولوجي ؟**

ـ هذا سؤال أيضاً يتردد . كل ناقد يصنع منهجه في ضوء رؤيته لوظيفة الفن ووظيفة النقد . أنا منهجي يبدأ من هذه المسلمة ،لكن كل المشكلات تتفرع عنه .

عندما أنظر إلى قضية مثل الشكل الفني ، الشكل الفني للقصة ، أو عن لغة القصة ، أو عن علاقة القصة بالبيئة أنظر إلى قضية علاقة القصة بالبيئة ، في ضوء هذه المسلمة أنا أنظر إلى علاقة القصة بالبيئة . المبدع ، ومعه الناقد ، يفسّر عمله ويفسّر له عالمه أحياناً . كلاهما أمام هذه البيئة مستقبلان وأيضاً مجيبان فاعلان . وكل عمل بطبيعة الحال لا يستلزم منهجه ، لكن له شخصيته عند الناقد . أمّا المنهج ، فالمنهج كما قلت واحد . يتعدد المنهج بتعدد النقاد ، لكن في نظري أنا أنّ الناقد الذي يطبق مرة المنهج النفسي ومرة المنهج الاجتماعي ومرة المنهج التكاملي ، إنّه ناقد غير ناضج .

**□ هناك طرق ومناهج كثيرة في النقد ، أي طريقة أو منهج تجده الأفضل ؟ وما هي طريقة التذوق الفضلى ؟**

ـ هناك ثلاث طرق مسلوكة في النقد وكلها في نظرنا ناقصة . هناك أولاً الطريقة الانطباعية ، وهي الطريقة التي يتبعها مُعظم الناس في القراءة ، أي اتّخاذ النص مجرّد مثير جمالي يبعث فينا إحساسات وخواطر وذكريات نلتذ بها دون أن يعنينا وجودها في النص نفسه أو في أنفسنا ، أو كون المتعة الجمالية التي نحصل عليها من العمل تخص العمل ذاته أو تحدث لنا بسببه . ونقول إنّ هذه الطريقة ناقصة ، بل فاسدة ، لأنّ النص الأدبي لا يفقد ذاتيته فقط ، بل يفقد حتى كونه « أدبياً » ، فلا يعدو أن يكون عاملاً مساعداً لإحداث ضرب من أحلام اليقظة لدى القارىء المراهق أيّاً كان عمره الزمني .

وهناك ثانياً طريقة النقد التكنيكي ، نقد الصنعة الفنية ، سواء أكان الناقد نفسه صانعاً أم عالماً بالشعر ، ومعظم النقد العربي القديم من هذا الضرب ، وبسببه ساء ظننا بالشعر العربي القديم نفسه ، وحسبناه كله صنعة خالية من القيمة الفكرية أو الجمالية . والنقاد الجدد في أمريكا وانكلترا ، ومثلهم النقاد البنيويون في فرنسا ، يميلون إلى هذا النقد التكنيكي أيضاً ، وإن تجاوزوه عند تحليلهم للنصوص ، مثبتين بصنيعهم هذا أنّ التطبيق الجيد كثيراً ما يصلح فساد النظرية .

وهناك أخيراً طريقة النقد المبدع ، هذه الطريقة التي نجدها عند مبدع كبير مثل أليوت أو عزرا باوند . والنقد المبدع عندنا لا يعني ما فهمه منه ولك ووارن ، أي النقد الذي يقوم على تصوير أثر أدبي ما بأثر أدبي آخر أقلّ قيمة ، بل نعني أنّ الناقد ، بفضل تمرسه بالتجربة الإبداعية ، يدخل في قلب العمل ، ويشارك المنشىء

في جميع خطواته ، بخبرة تضاهي خبرته أو تفوقها . ومن ثم يمكنه أن يقارب الدقة في فهم العمل على جميع مستوياته وتذوقه بحسب ما في العمل نفسه من إمكانات التذوق ، والحكم عليه تبعاً لذلك .

إنّما يكمن نقص هذه الطريقة في شروطها الصعبة . فنحن نريد طريقة للتذوق تصلح لأن يستخدمها القارىء الذكي ، فضلاً عن الناقد الذي لا يشترط فيه أن يكون منشئاً . ثم إننا نريد طريقة تصلح لاستخدامها في أكبر عدد ممكن من النصوص ، ولا تتحدد بميول الناقد الخاصة كما يلاحظ لدى كثير من النقاد المبدعين . ولنا في نقد أليوت خير دليل ، فهو شاعر عظيم وقارىء واسع الاطّلاع ، بصير بأخفى الدلالات ، وكاتب محكم العبارة قوي الحجة ، ولكن ذوقه الخاص تحكم في تأخير شاعر كشيللي أو ملتون ، وتقديم شاعر كدن أو هوبرت . ولا شك أنّ أليوت يقامر على روح العصر . فهو يزعم أنّه في تقديم من يقدم أو تأخير من يؤخر ، إنّما يعبّر عن روح العصر ( عصر أليوت نفسه ) ، أو يصوغ ذوق العصر بحسب حاجة أهل العصر . وهذا أمر يشك فيه الكثيرون . بل إن اليوت عاد هو نفسه في أواخر حياته فاستبعد فكرة أن نقده غيّر من أذواق معاصريه إلاّ في الحدود التي صنعها شعره .

□ وما سُمّي بالنقد الجديد في الغرب ؟

ـ إنّ ما سُمي بالنقد الجديد في انكلترا وأمريكا في أواسط الأربعينات هو نقد كلاسيكي في جوهره ، سواء صرّح بكلاسيكيته ، كما فعل أليوت ، أو بأنه يتبع خطى أرسطو كما فعلت مدرسة شيكاغو ، أم اكتفى بالقول إنّ الأدب يجب أن يُدرّس على أنّه ظاهرة مستقلة لها خصائصها المميزة بصرف النظر عن الزمان والمكان ، وهو ما يقرره النقاد الجدد عموماً ، فهو في جميع الأحوال يبحث عن قوانين عامة للأدب . حقّاً إنّنا قلما نجد عند النقاد الجدد عبارات في قوة « ينبغي للشاعر » أو « يجب على الشاعر » أو « وحق كذا أن يكون كذا » ، كما كان دأب الكلاسيكيين القدماء . وحقّاً أنّ جهدهم الأكبر منصب على تحليل النصوص أكثر من صياغة نظريات عامة . ولكننا لا ننسى أنّ لديهم نظريات من هذا النوع : مثل « المعادل الموضوعي » عند أليوت ، أو « المفارقة » عند كلينث بروكس . وغني عن البيان أنّ هاتين النظريتين لا تنحصران في وصف ما عليه الشعر ، بل تقرران ما به يكون الشعر شعراً . أي أنّهما ، بعبارة

أبسط ، تقدمان لمن يقبلهما معياراً للحكم بجودة الشعر أو رداءته . ولا شك أنّ القارىء العربي قد شعر بهذا الاتجاه لدى أشياع النقد الجديد من النقاد العرب .

وإذا وجدنا أليوت بعد ذلك يضيق بالنقد التفسيري لأنّه ينطوي على محاولة جعل النقد « علماً » ، فليس معنى ذلك أنّه حريص على « فنّية » النقد ـ بمعنى البعد عن الأحكام العامة ـ بل معناه أنّ كلمة « العلمية » قد غيّرت مدلولها .

وقد يتساءل أحدنا : إذا صحّ أنّ الكلاسيكية تعبّر عن نظرة مستقرة إلى العالم فكيف يمكن أن تظهر ويكون لها هذا الشأن الكبير في عالمنا غير المستقر ؟ جواب هذا التساؤل أن ننظر إلى غير الأدب والنقد من النظم الحضارية في العصر الحديث ، فنرى أنّ الاضطراب السياسي والاجتماعي قد أدّى إلى ظهور أشدّ المذاهب السياسية الاجتماعية إيماناً بالسلطة ، وهو المذهب الفاشي . فلا محل للعجب إذن من عودة الكلاسيكية في عصر اضطربت فيه القيم الأدبية والفنية اضطراباً لم يسبق له نظير .

ثم يجب أن نلاحظ أنّ الكلاسيكية عند ناقد مثل إليوت هي كلاسيكية مستحيية ضعيفة الثقة بنفسها ، ولذلك وصف إيغور ونترز نقد إليوت بأنّه نقد نسبي . فلا بد لأليوت من أن يذكّر قارئه دائماً بأنّه ـ أي أليوت نفسه ـ محكوم بمزاجه وظروف عصره ، وان شخصاً آخر وعصراً آخر لا بد وأن ينتجا نظرة مختلفة إلى الأدب والأعمال الأدبية . وهذه حيلة بارعة من حيل الكتاب . فإذا بدا أنّ القارىء متشكك أو متردد فإنّ الكاتب الماهر يجد نفسه محتاجاً ، قبل الشروع في مهمته ، إلى أن يزيل هذا التردد أو الشك بطريقة من الطرق . والطريقة التي يتبعها إليوت هي التظاهر بالإنصاف واتّهام النفس . وليس هذا تجريداً للشاعر والناقد العظيم من الأمانة الخلقية أو العقلية . فالأمر أعقد من أن يُفهم على هذا النحو . إنّ في نقد إليوت من التأزم قدر ما في شعره . إنّه كلاسيكي ولدته الرومانسية .

( القبس ١٧/٧/١٩٨٩ )

# مع د. صالح جواد الطعمة

□ هل يمكن بناء حداثة عربية في فضاء الغرب الأوروبي والأمريكي كما يزعم بعض الحداثويين عندنا ؟

ـ من الصعب أن يظهر أدب قومي في فضاء غيره . الأدب القومي في كل الآداب العالمية لا بد أن يظهر في فضاء تراثه ، في فضاء حضارته . ولكن هذا لا يمنع من أن يكون هذا الأدب متفاعلاً بشكل طبيعي لا بشكل تقليدي ، أو بشكل خلّاق مع الآداب الأخرى . ليس من الممكن أن تقام حدود اليوم . يمكن أن تقول إذا أردنا أن نستعمل بيتاً لبدوي الجبل : ليس بين العراق والشام حدٌّ/هدم الله ما بنوا من حدود .

في الحقيقة نحن في هذا العصر نعيش في قرية كونية ، فلا بد من أن نتفاعل ونحافظ على أصالتنا . إذا أردنا أن نصبح أدباء فرنسيين أو أدباء أمريكيين فهم ليسوا بحاجةٍ إلينا . أدباء أمريكا اللاتينية لم يقلدوا ، حافظوا على روحهم وأصالتهم ، ولكنهم استطاعوا أن يتكلموا بلغة العصر ، ولغة العصر تتجاوز الحدود القومية ، ومن هنا تخرج أعمالهم بصورة مؤثرة في مختلف أنحاء العالم . لماذا يتلقى الغربي في أوروبا ، في روسيا ، في أمريكا ، بعض أعمال الكاتب الأمريكي اللاتيني ماركيز بهذه السهولة ؟ لا لأنّ أعماله تماثل الأعمال الإنكليزية أو الفرنسية ، بل لأنّ لها خصوصيتها ولها بعدها العالمي . لها لغتها التي يمكن أن تصل . ويمكن أن تقول الشيء ذاته عن الأدب الياباني . الأدب الياباني لم يفقد تراثه ، ولكنه استطاع أن يعي ويستوعب التراث العالمي ويخرج عمله محافظاً على خصوصيته اليابانية . ومن الممكن أن نأخذ اليابان كبلد آسيوي . يمكن أن نأخذه مثالاً على إمكانية الحفاظ على الخصوصية بصورة لا تضع حدوداً ، تمنع هذه الخصوصية من الانتقال للخارج .

**□ يرى بعض الحداثويين عندنا أنّ الحداثة تتناقض مع بقاء الأشكال الشعرية العربية المعروفة ، فلا بد للحداثة من أشكال شعرية جديدة . .**

ـ هذا سؤال صعب . الشاعر لا بدّ أن يحافظ على المقومات الشعرية . ما هي المقومات الشعرية ؟ ما هي الخصائص الشعرية ؟ هل هي الوزن ، القافية ، الشكل المعين ، أم أنّ الشاعر بإمكانه أن يضيف إلى هذه العناصر ، يصوغها بشكل يناسب تجربته ؟ .

في رأيي أن الشاعر المبدع يستطيع أن يفيد من تراثه الشعري القومي ، من الأشكال الموجودة ، بدون أن تُفرض عليه قسراً . ان التجربة قد تتطلب الخروج من هذه الأشكال ، ولكني لا أعتقد بأنّ من الممكن القول بأنّ صيغة عربية قديمة لا تصلح قط . حتى القصيدة ذات القافية الواحدة ، أو ذات الوزن الموحد، قد تتهيأ لشاعر مبدع وتساعده على أن يعبّر عن تجربته .

ليس لدي مانع أن يكون للشاعر ما يسمى بالشكل النثري أو قصيدة النثر ، كإطار .

الحكم على الشكل حكماً مطلقاً هو في رأيي يخالف الواقع ويخالف التاريخ . ونحن نجد في حالات كثيرة ، في الآداب العالمية ،عودة إلى أصول قديمة والإفادة منها والخروج بشكل يناسب اليوم دون إصدار هذا الحكم المطلق بإعدام شكل من الأشكال .

لكن ألاحظ من قراءاتي لبعض الدراسات النقدية هنا بأنّ هناك نوعاً من التطرف ، إمّا إلى الحكم بصورة سلبية مطلقة على القصيدة العربية القديمة ، أو رفض الشعر الحرّ بصورة مطلقة ، أو رفض قصيدة النثر .

أنا أرى أنّ المبدع يستطيع أن يفيد من جميع هذه الصيغ ويضيف إليها .

إبداع الشاعر لا يقتصر على الحفاظ . إبداع الشاعر يتجسد في ما يضيفه شكلاً أو لغة . بل إنّ بعضهم يقول بأنّ من أهم أدوار الشاعر أن يُغني لغته ، أن يجدد لغته . لهذا أعتقد أنّ من الممكن الإفادة من جميع هذه الصيغ والأشكال .

**□ كيف تعرّف الإبداع ؟ ما هي صورته ؟**

ـ أعرّفه بأن تصوغ تجربتك بشكل غير مكرر ، بصورة غير مكررة . بمعنى آخر ،

لو أخذت شكلاً معيناً تهيأ لشاعـر آخر أو لأديب آخـر واستعرتـه لتجربتي ، وإن كـانت تجـربتي حديثـة ، لم أُوَفّق في الإبداع . أرى أن يكـون للشاعـر أو للأديب استقـلاله في صياغة تجـربته . طبعـاً هنا يثـار الموضـوع ، هل من الممكن أن نضمن الإبـداع بصورة مستمرة ؟ هل من الممكن أن نقول بأنّ الشاعر يظل مبدعاً دون أن يكرّر نفسه ؟ إلى أي مدى ، عبر سيرته الشعرية أو الأدبية ، استطاع أن يضيف إلى إبداعه إبداعاً آخـر ؟ هل يظل الشاعر كما كان في أول حياته ؟ بعض الشعراء يفقدون الإبداع لأنّهم يستمـرون في تقليد أنفسهم . يتوقفون بمعنى آخر عن الإبداع وإن كان لهم دور معـروف في الإبداع . بعضهم قد يبالغ .

أحاول الآن أن أتذكر ملاحظة لناقد أمريكي هـاو يصف فيها الحـداثي . يقول إنّ الحداثي من طبيعته أن يهدم ما يدعو إليه لأنّه إذا حافظ على ما يدعـو إليه لا يعـود حداثياً .

أريد أن أقول إنّك لا بد أن تظل في عملية مستمرة . وألاحظ أننا نسرف كثيراً في استعمال لفظة الحداثة ، مصطلح الحداثة ، ويخيل إليّ بأننا نهتم بهذا الجانب اهتماماً شكلياً مُسرفاً لأننا ظهرنا على المسرح في مرحلة متأخرة ، في مرحلة تحدث الناس قبلها عمّا بعد الحداثة . بل ان من الممكن إذا أخذنا تجربة أمريكا اللاتينية عن إالحداثة أن نـلاحظ أنّه في أواخـر القرن التـاسع عشر كـانوا يتحـدثون عن الحـداثة وعن مـا بعد الحداثة .

لهـذا أرى أننا نسرف كثـيراً في التأكيـد على الجـانب الاصـطلاحي . المهم هـو الجـوهر . مـاذا نريـد . إذا أردنا أن نضمن الإبـداع المتواصـل بشكـل يتنـاسب مـع حاجاتنا ، مع حـاجات العصر ، أعتقـد أنّ ذلك كـافٍ ، بدلاً من الاهتـمام بالجـانب الاصطلاحي . ويبقى هنالك خلاف على ما إذا كـانت الحداثـة كلمة منـاسبة أم لا بـين كثير من النقاد . حتى اليوم نجدهم يختلفون على صلاحية استعمال المصطلح لأنّ الحداثة قد تعني الجدّة الزمنية أكثر مما تعني التجديد الجوهري في العمل .

تـلاحظ أنّ العرب عنـدما يـترجمون كلمـة « مودرنتي » و« مـودرنيزم » يـترجمونها بـالعصرية ، يـترجمونها بـالتجديـد ، وقد يـترجـمونها بـالتحـديث . هنـاك تعـددية في المصـطلحات . ويمكن أن أقـول إنّ كتابـاً تُـرجم إلى العـربيـة في الثـلاثينـات تُـرجم بـ « التجديد والإسلام » ورأى المرحوم فيليب حـتي في ذلك الـوقت عندمـا علّق على

الكتـاب ، بأنّ المـترجم لم يوفق في استعـمالـه المصـطلح ورأى أنّ العصريـة ، مثـلاً ، كمصطلح ، أفضل من « التجديد » .

المصطلح ليس هو الأساس ، بل جوهر ما ندعو إليه .

( القبس ٢/١٠/١٩٨٩ )

# مع د. صبري حافظ

□ كيف تنظر إلى واقع النقد العربي الآن ؟

ـ لا بدّ في هذه المسألة من التفريق في نقطتين : بين النقد الشائع في الصحف والمجلات الأسبوعية وأحياناً بعض المجلات الشعرية ، وبين النقد الذي يطمح إلى فتح آفاق نقدية ، وهذا موجود أيضاً في بعض المجلات وفي بعض الدراسات أو الكتب الأخرى . إذا اعتبرنا النقد هو النقد الذي يصدر في الصحف ، وهو غالباً متابعات ويؤدّي وظيفة واحدة من وظائف النقد المتعددة ، فيمكن أن نتفق مع كلام الدكتور لويس وهو أنّه ليس هناك نقد بالمعنى الجاد لأنّ النقد الأدبي له أكثر من وظيفة. إحدى هذه الوظائف ، وفي نظري أكثرها ثانوية ، هي وظيفة المتابعة والملاحقة للأعمال بشكل تلخيصي ، تعريفي ، ليقدمها للقارىء . لكن النقد إذا نظرنا إليه بالمعنى العلمي الدقيق، وجدنا أنّ له مجموعة كبيرة من الوظائف الهامة، منها مثلاً وظيفة هامة جداً لم يقم بها النقد في معظم تبدياته الشائعة ، وهي إعادة ترتيب المكانات الأدبية في كل حقبة من الحقب . بمعنى أنّ النقد لا بدّ أن يعيد النظر في كل فترة من تاريخنا الأدبي برمته ليعيد ترتيب المكانات الأدبية وليمحص كل المسلمات والبديهيات النقدية الشائعة ويعيد فرزها في كل فترة من الفترات بالصورة التي تتجلى بها حيوية النقد والصورة التي تؤدّي إلى ازدهاره .

هذه وظيفة من الوظائف الهامة جداً التي أدّت ليس فقط إلى جمود النقد ، وإنّما إلى ركود الحياة الثقافية برمتها، لأننا إذا لم نعد تقييم الحياة الثقافية كل فترة ، فمن وضعناه على القمة منذ عشرين أو ثلاثين سنة سيستسلم إلى دعة إنجازاته ، ويحسّ بأنّه ليس في الإمكان أبدع مما كان ، وأنّه وصل إلى هذه القمة . ويوصف بعض الكتاب بأنّهم الأهرام الشامخة وأنّهم . . إلى آخره . وهذه تؤدّي إلى حالة من الركود الثقافي الشامل ليس فقط لأنّها تُغلق الأفق أمام التجديد والتغير والمغامرة في آفاق جديدة

فحسب ، ولكن أيضاً لأنّها ترسّخ مفاهيم ثـابتة جـامدة لا تؤدّي إلى حيـوية في الحيـاة الثقافية .

وظيفة أخرى هي أنّ من مهام النقد أن يعقد حواراً جـدلياً خـلّاقاً مـع جانبـين أساسيين أولهما الثقافة الإنسانية بعامـة والغربيـة بخاصـة ، وثانيهـما مع المـاضي ، مع التراث ، مع كل النصوص النقدية السابقة في ثقافتنا .

الوظيفة الثالثة أو الرابعة هي محاولة طرح مجموعة من الرؤى والأفكار التي تراود العملية الإبداعية ، والتي تساعد الكتاب على اكتشاف مسارات جديـدة في الكتابـة ، في التعامل مع الواقـع ، في التعامـل مع اللغـة ، في التعامـل مع أدوات العمـل الفني المختلفة ، والتي تساهم أيضاً في إغلاق المسار أمام الروافد الناضبة العقيمـة التي تبدد طاقات بعض الكتّاب الموهوبين حقيقة .

هنـاك وظائف كثيرة متعددة للنقـد ، وإذا لم نأخـذ كل هـذه الـوظـائف بعين الاعتبار ، واكتفينا بوظيفة واحدة هي وظيفة المتابعة والملاحقة ،فسنقول بأنّ النقد فعلاً في حالة صعبة أو في أزمة ، إلى آخر هذه التسميات .

لكن إذا أخـذنـا بعـين الاعتبـار بعض الجهـود التي تحـاول القيـام ببعض هـذه المهمات الأخرى التي أشرت إليهـا ، وهي جهود مـوجودة أيضـاً على السـاحة العـربية ابتداء من المغرب حتى العراق، فسنجد أنّ هناك محاولات قد تكون صغيرة، أو لم تحظ بـالضوء الكـافي ، وأنّ عدداً ممن قـام بهذه المحـاولات لم تصحح مكـانتـه في الـواقـع النقـدي ، وبـالتـالي ظلت القيم التي تؤدي إلى هـذه الحقـائق ، وأيضـاً في الـواقـع النقدي ، كما هي في الـواقع الإبـداعي سائـدة . هذا أدى إلى شيـوع هذا المصـطلح الذي نختلف معه في أحيان كثيرة لأنني فعلاً إذا نظرت إلى عدد من الكتابـات النقديـة الجيدة ،وبعضها نستطيع أن نعثر عليه في مجلة « فصـول » مثلاً ، وبخـاصة انني متـابع لإنجـازات النقد في انجلترا وفـرنسا ، فسأجد أنّ هناك حقيقـةً اجتهادات تـوشك أن تكون إضافات هامة للمغامرة النقدية بشكل عام. هناك مثلاً عدد كبير من النقاد الذين يحاولون استخدام بعض المناهج النقديـة الجديـدة ، وخاصـة الذين يستعملون أدوات المنهج البنيوي. نجـد أن هنـاك شـاغـلاً أسـاسيـاً مـا زال يشغـل النقـد الغـربي، ومـا زال النقـد الغربي يبـدأ في الاقتراب إليـه الآن ، وهـو متحقق في بعض استقصـاءات النقـد العربي ، وهـو موضـوعة أو أطـروحـة المعنى . بـالانتقـال من أطـروحـة البنيـة

كشكل ، البنية كصياغة ، البنية كهيكل تجريدي ، إلى البنية كتشكلات للمعنى . ومن هنا يعاد تأسيس علاقة النص بعد التعامل معه بشكل نقدي دقيق ، وبشكل بنيوي يبلور خصائصه الشكلية والبنائية بتأسيس علاقته بالواقع مرة أخرى ،ولكن على مستوى آخر ، على مستوى أنّ هناك أكثر من درجة من درجات الإزاحة التي يقوم فيها النص الأدبي بالتعامل مع الواقع في نفس الوقت الذي ينفصل فيه عنه . بمعنى أنّه إذا أخذنا مثلثاً يمكن تسميته مثلثاً من ثلاث مراحل : هناك التجربة الحياتية أو الواقعية ، ثم التجربة الإدراكية التي هي ضرورية بمجرد انتقال أي صورة من صور الواقع إلى عالم اللغة ، ثم من هذه التجربة الإدراكية هناك تجربة أعلى هي التجربة الجمالية التي يحدث فيها أيضاً درجة أخرى من درجات الإزاحة عن الواقع ، فإنّه من خلال هذه الفاعليات ، الإزاحة والجدل مع الواقع ، يعيد الناقد العربي ربط النص الأدبي بواقعه بطريقة راقية ومعقدة وجديدة .

**□ تغزو المناهج النقدية الأجنبية ، وبخاصة الفرنسية ، ساحة النقد والأدب عندنا منذ فترة . تنظير لا ينقطع عن البنيوية والألسنية وما إلى ذلك . كيف تنظر إلى هذه المناهج ؟ ما الذي أنجزته عربياً ؟**

ـ كأي جديد يمرّ بعدة مراحل حتى يمكن استيعابه . ففي بداية التعرف على مثل هذه المناهج الجديدة حدثت مسألة النقل الذي اتّسم بالتسرع في بعض الأحيان ، وبالابتسار في أحيان أخرى ، وبسوء الفهم في أحيان ثالثة .

وبعد تجاوز هذه المرحلة نسبياً بدأت ترسخ بعض القيم النقدية أو المفاهيم النقدية الجديدة التي استطاعت أن تبلور حساسية نقدية جديدة . هذه الحساسية النقدية الجديدة لها علاقة كبيرة بواقع النقد الأدبي في فترة ما قبل وفود هذه الاتجاهات الجديدة إلى الساحة العربية . كان هناك في الواقع ، وإذا استطعنا التلخيص بشكل بسيط جداً ، ما يمكن تسميته باتجاهين رئيسيين : اتجاه أفضّل تسميته بالاتجاه الفقهي ، أو المدرسي ، واتجاه آخر هو اتجاه النقد الاجتماعي . الاتجاه الفقهي ، المدرسي دخلت فيه فروع كثيرة منها المنهج التاريخي ، منها المنهج التحليلي إلى حدّ ما . وفي الاتجاه الآخر الذي ساد فترة طويلة، وبخاصة في أواخر الخمسينات وبداية الستينات ، كانت هناك أطروحة النقد الاجتماعي بتوجهات الماركسية واضحة عند عدد كبير من النقاد ، وكانت هناك أساساً مسألة ربط الفن بالواقع من خلال

أطروحة الانعكاس ، لأنّ الفن هو انعكاس للواقع وجعل هذه المسألة بدون تمحيصها بشكل جيد . والغريب أنّه في هذه الفترة ، فترة الخمسينات والستينات التي شاع فيها هذا الفهم الذي شاع في الغرب في الثلاثينات والأربعينات، كان الغرب قد بدأ يعيد، حتى من داخل الاتجاه الماركسي نفسه ، التفكير في هذه المسائل ، ويعيد تأسيس العلاقة بين الفن والواقع في داخل إطار المفهوم الماركسي نفسه على أساس مختلف بدءاً من كتابات لوكاش الأولى ، وبعض كتاباته المتأخرة ، وإنجازات غولدمان وعدد آخر من الكتّاب مثل جيمسون في أمريكا أو تري إيغلتون في بريطانيا .

الذي حدث أنّ هذين التيارين اللذين خرّجا الجيل الذي أنتمي إليه من النقاد ، وهما الاتجاهان السائدان ، أحسّا بقصور أطروحة الانعكاس كلية وبدءا باستقاصاءات جديدة لأنّ علاقة الفن نفسه بالواقع كانت قد تغيرت ، وكذلك الحساسية الأدبية نفسها التي تتمثل في الأعمال الإبداعية ـ لأنّ هناك علاقة جدلية بين الإبداع والنقد بشكل مستمر ، ولأنّ المصادرات التي صدر عنها العمل الأدبي نفسه هي أساساً وفي نفس الوقت مماثلة للمصادرات التي ينطلق منها العمل النقدي ، وبالتالي عندما تغيرت كل قواعد الحساسية الأدبية كان من الضروري أيضاً قواعد الحساسية النقدية ، وكان من الضروري أن يعاد طرح هذه المسألة ، وكان من الضروري أن يعاد تأسيس العلاقة بالتراث بشكل مختلف . ومن الأشياء الهامة أن عدداً كبيراً من نقاد هذا الجيل بدأوا حياتهم بالتعامل مع النصوص التراثية من منطلق جديد قبل توجههم إلى الكتابة في الأدب الحديث، وبعد ذلك كان تعرفهم على هذه المناهج مسألة طبيعية لأنّها التقت مع حاجاتهم إلى بلورة أدوات نقدية جديدة تمليها التغيرات الجذرية التي حصلت في الواقع الأدبي نفسه .

□ كيف تقترب كناقد من العملية النقدية ؟

ـ أنا أقترب من العملية النقدية على أنّها حقيقةً عملية إبداعية. وهذه العملية الإبداعية تستعين بالكثير جداً من أدوات وإنجازات مجموعة من المناهج والطرائق المعرفية المختلفة . بمعنى أنّه حتى العملية الإبداعية في صورتها الخالصة ، في الأعمال الفنية من شعر وقصة ومسرح ، لا يمكن أن تنطلق من فراغ ، وإنّما تنطلق من حوار مع النصوص الأخرى . فمنذ فترة طويلة قال ليبالوال كلمة جميلة جداً، وهي أنّ العمل الفني لا يكتب عن الواقع ، وإنّما يُكتب عن الأعمال الأخرى ، لا يدير حواراً

مع الواقع ، وإنّما يدير حواراً مع الأعمال والنصوص الأخرى . وقد بلور هذه المقولة أيضاً ناقد أمريكي آخر حين طرح مسألة العلاقة الأوديبية بين النص والنصوص السابقة، وقد مثلها بالعلاقة الأوديبية المعروفة عند فرويد، أي أنّ هناك علاقة انحدار وأنّه يجيء من هذه الأسلاف ، وفي نفس الوقت أنّه يريد التمرد عليه ، من علاقة الإبن بالأب ومحاولة التمرد التي وصفها في آليات العملية النفسية المعقدة بالعقدة الأوديبية عند فرويد .

حتى العمل الفني نفسه هو حوار مع الأعمال الفنية الأخرى ، حوار بشكل ما مع الأعمال الفنية الأخرى ، ومع الواقع نفسه باعتبار أنّ الواقع أيضاً نصّ لأنّ فهم الكاتب هو فهمٌ ما للواقع، وحينما ينتقل الواقع من المجردات إلى اللغة يصبح نصّاً. وهو أحد النصوص التي يتحاور معها كما يتحاور مع الأعمال السابقة . فالنقد من هذا المنطلق هو عملية إبداعية أيضاً بمعنى أنّها لا تقيم حواراً مع كل إنجازات النقد السابقة فحسب ، وإنّما تقيم حواراً أيضاً مع العمل الفني ومع مجموعة كبيرة من معطيات الواقع الذي يصدر فيه هذا العمل ويتوجه بالنقد إليه .

وبالإضافة إلى هذا كله ، هناك نقد الجانب العلمي أو التعليمي الذي يحاول دائماً أن ينحو صوب المعيارية، وهذه تجيء في جانب أول هو محاولة فهم آليات النص نفسه ، وجانب ثانٍ يجيء من محاولة تأسيس موضوعة القيمة ، وضع نص على سلم قيم جمالية ، اجتماعية ، فكرية ، أدبية ، إلى آخره ، حتى نؤسس قيمة هذا النص بالمقارنة مع نصوص سابقة عليه ومؤثرة . ففيها مزيج من الجانبين .

**□ والحداثـــــــــة ؟**

ـ موضوعة الحداثة بتصوري مرتبطة بمسألة تغير الحساسية،بمعنى أنّ الحداثةليست فقط محاولة بلورة كل الاتجاهات الجنينية ذات المستقبل في الواقع ، وإنّما أيضاً استشراف المستقبل ، وفتح الآفاق التي سيكون لها دور فيه ، وبالتالي فإنّ الممكن القول إنّ السياب في وقته كان حداثياً بمعنى أنّه فتح باباً ورافداً مبدعاً أغنى التجربة الشعرية العربية كلها ، وأن الكتابات التي كتبها جيل الستينات المغايرة لما يمكن تسميته بالحساسية التقليدية كانت أيضاً تضيف شيئاً جديداً في هذا المجال . فموضوعة الحداثة هي حقيقة موضوعة معقدة جداً تدخل فيها مجموعة كبيرة من

العناصر أهمها عنصر استشراف المستقبل ، اختراق حجب الواقع مع بلورة كل ما هو جوهري وكل ما هو أساسي فيه .

الحداثة هي أيضاً القدرة على التعامل مع كل ما هو ممثل لهذه الناحية ، وجوهري في اللحظة، للخروج منها إلى ما يجب أن تكون عليه . من هذه الناحية استطاع الأدب الذي يمكن تسميته بأنّه أدب حداثي أن يتجاوز الكثير جداً من كل المشكلات التي وقع فيها النص الشعري والنص القصصي أيضاً ، وأن يتجاوز كل الخطابيات والانفعاليات والتعامل السطحي مع التجربة ، وأن يبلور أدوات متقدمة جداً تقترب في معظمها من روح الجماعة .

**□ هناك من يرى الحداثة انقطاعاً مع الماضي ، أو حواراً مع الغرب دون سواه . .**

ـ موضوع الحداثة كما حاولت أن أبلوره هو سبر معظم الاتجاهات الجوهرية والأساسية في اللحظة التاريخية والحضارية التي يصدر عنها هذا العمل من أجل استشراف مستقبل هذه اللحظة نفسها ، وبالتالي فإنّ الحداثة ليست بأي حال من الأحوال انغلاقاً على الواقع أو على التراث لأنّ النص الجيد مهما كان نوعه ، سواء كان نصّاً إبداعياً أو نصّاً نقدياً ، لا بدّ أن يقيم حواراً تناصّياً ، عملية تناصّ فعالة بينه وبين كل النصوص السابقة عليه . وهذه النصوص ليست فقط نصوصاً غربية ، فلا بدّ أن تكون أيضاً نصوصاً عربية ونصوصاً معاصرة ونصوصاً سابقة وتراثية .

موضوعة الحداثة لا تعني بأي حال انغلاقاً ولا تعني انصياعاً لتجربة الآخر . هي حوار الذات مع الآخر ، وحوار الذات مع ماضيها من أجل استشراف مستقبلها نفسه . وبالتالي فإننا نجد أنّ عدداً كبيراً جداً ممن استطاعوا تحقيق هذا في كتاباتهم كانوا من أعرف الناس بالتراث ، من أعرف الناس بالماضي . والحداثة تتحقق أيضاً في اللغة، ولذلك لا يمكن تحققها في اللغة بدون ربط هذه اللغة بتراثها وتاريخها وماضيها ، وبكل خبراتها السابقة التي تحملها بدلالات وإيحاءات كثيرة .

من المستحيل إذن أن تتحقق الحداثة عند الانفصام الكامل بين الواقع الحاضر وبين الماضي .

**□ كيف تنظر إلى الشعراء الشباب في مصر الآن ؟**

ـ أنا أعرف شعراء السبعينات بشكل جيد في مصر ، وبشكل أقل جودة في بلاد

عربية أخرى، ولذلك قد يكون ردّي قاصراً على شعراء السبعينات في مصر بالذات.

أنا أحسّ أنّ شعراء السبعينات في مصر ظاهرة من أهم الظواهر التي حدثت في هذه الفترة. فترة السبعينات في تصوري كانت فترة انتكاسة ثقافية وحضارية وتاريخية في تاريخ مصر، وأنه في وسط هذه الانتكاسة التي سادت فيها ثقافة المؤسسة المسيطرة السيئة إلى أقصى حدّ، ثقافة دعت إلى بعث مجموعة من الجثث المحنطة، من أشباح الماضي، للسيطرة على الواقع الثقافي في مصر، في وسط هذا المناخ شبه القاتل، المناخ الذي طرد معظم العناصر الجيدة من الواقع الثقافي المصري، طردها بالفعل إلى خارج البلاد، أو طردها من ساحة الفعالية إلى منافي الصمت الداخلية؛ في هذا المناخ استطاع عدد كبير من الشباب أن يبلوروا ما يمكن تسميته الثقافة البديلة. ثاروا على كل الجرائد والصحف التي دعوها بالصفراء، وأخذوا في نشر مطبوعاتهم الصغيرة من كراسات وكتب الماستر ومطبوعات الكتب غير الدولية، إلى آخرة، لمحاولة إثبات أن ضمير مصير الثقافي لا يموت ولن يموت برغم كل المحاولات لقتله أو تشتيته أو ضربه، هذا جانب إيجابي في هذه الظاهرة.

هناك جانب آخر سلبي ناتج من طبيعة ظهورها في هذا المناخ. هذا المناخ مغلق، كانت فيه المعرفة مشتتة، جزئية، كانت الظاهرة تقريباً بدون حوار مع الأجيال السابقة عليها، بسبب إما عدم وجود هذه الأجيال، وإما عدم الثقة فيها لاستسلام بعضها للمؤسسات السائدة. وهذا أدّى إلى بعض الظواهر السلبية. وهذه الظواهر السلبية كان من الممكن تلافيها لو كان هذا الجيل ظهر في مناخ أكثر صحية من المناخ الذي ظهر فيه. لكن عند النماذج الجيدة من هؤلاء الشعراء أحسّ أنّ هناك حواراً حقيقياً مع أفضل إنجازات التجربة الشعرية العربية والمصرية، وان هذا الحوار ما زال في مرحلة التكوين، في مرحلة التبلور. إنّ هذه الأصوات هي أصوات شعرية بحق، وننتظر منها الكثير.

(الحوادث ١٩٨٨/١/٢٩)

# مع د. عبد القادر القط

□ كيف تعرّفـون الحداثـة ؟

ـ الحداثة دون دخـول في تعريفـات فلسفية كثـيرة هي أن يعيش الكاتب عصره وأن يدرك فلسفات الأدب الذي يكتب فيه ، وأن لا يتشبث بالقديم لمجرّد أنّه قديم ، وان يكون هناك التزام طبيعي بين ما يُسمى بالتراث والمعاصرة .

نحن نتحـدث دائماً عن الـتراث والمعاصرة كـأنّهما عنصران كيماويـان لا بـدّ أن نمـزج بينهما ، أو كـأنّهما طرفـا معادلـة لا بدّ أن يحـدث بينهما تـوازن . في الحقيقة أنّ التراث ممتد في نفس كل إنسان بصورة أو بأخرى بقدر يختلف باختلاف ثقافة الإنسـان والفن الذي يكتب فيه . ليس هناك إنسان يستـطيع أن ينفصـل عن تراثـه إطلاقـاً . ولكن هناك قدر معلوم لا ينبغي أن يتجاوزه التشبث بالـتراث لأنّ التراث في وقت من الأوقات كان حاضر أمة من الأمم فيه الجيد وفيـه الرديء . أدبنـا الآن قد يكـون بعد مئة سنة تـراثاً وفيـه الجيد وفيـه الرديء . فـالتراث العـربي ليس كله صالحـاً للبقاء ، وليس كله صالحاً لكي يُنتفع به ، أو صالحاً لهذا العصر الذي نعيش فيه .

من أهـمّ الأسبـاب التي ينبغي أن يعاد النـظر فيها تعليـم اللغـة العـربيـة . الأدب العربي يُعتبر أدباً ممتداً في سلسلة متعددة الحلقات ، ولكنها سـلسلة واحدة تمتد أكثر من خمسة عشر قرناً ،ونحن ندرسه في المدارس بالتدرج التاريخي . وفي ذلـك خطأ لأنّ التلميـذ ينبغي ابتداءً أن يتعلم أدب عصره ، لأنّـه هـو هـذا الأدب الـذي يقـرأه خـارج المدرسـة ، في كتب الأطفال وفي الـروايات وفي الشعـر وفي بعض ما يـرى من تمثيليات ، ولأنّ لغته أيضاً لا تسمح له بأن يـدرك طبيعة الـتراث . التراث يحـول بين التلميذ وبينه الحاجز الحضاري والحاجز اللغوي . الشـاعر الجـاهلي يكتب عن أشيـاء حضـارية لم تعـد قائمـة في مجتمع التلميـذ ، ثم هو يكتب بلغـة غـير اللغـة العـربيـة الفصحى التي يعـرفها التلميـذ . فحبـذا لـو قُلب الـترتيب في تعليم الأدب العــربي

فأرجىء تعليم التراث القديم نسبياً حتى ينضج الطالب وتزيد حصيلته اللغوية ويدرك معنى التراث ، يدرك أنّه يقرأ تراث أمّة كانت تعيش في ظروف بيئية واجتماعية وحضارية خاصة ، وكان لها لغة تطورت وماتت بعض ألفاظها وأساليبها ، ولكن وراء هذا الأدب الجيد مشاعر إنسانية لو أزيل هذان الحاجزان لبدت مشاعر إنسانية باقية تصلح للعصر الحديث . هذه هي المحاولات التي يقوم بها بعض النقاد والدارسين حول الأطلال مثلاً ، والوقوف على الأطلال التي لم يعد منها في حياتنا شيء ، ولكن دلالتها ما زالت باقية في حياة الإنسان ، كالشعور بالفقد وغيره .

**□ لقد كثر الحديث عن الحداثة لدرجة اختلاط المفاهيم والظن بأنّ الحداثة هي تقليد الغرب في ما وصل إليه من أنماط أدبية وفنية وغير ذلك .**

- في الحداثة لا بدّ أن يعيش الإنسان عصره ، ولكن الحداثة لا تتم بهذه الطريقة الواعية التي تتم بها عند بعض أدبائنا وشعرائنا ونقادنا لأننا شعب للأسف نمر بمرحلة نأخذ فيها أكثر مما نعطي ، ونستقبل أكثر مما نرسل . إذا تصورنا أنّ الحداثة هي أن نتبع فلسفات الفن والأدب في أوروبا وأمريكا وروسيا والغرب على الإطلاق ، فإنّ هذه ليست الحداثة بالمعنى الصحيح ، . ليس معنى هذا أن نسدّ الباب أمام هذه الثقافات الخارجية ، ولكن لا بدّ أن يكون هناك نوع من التريث والاختيار والانتقاء من هذه الثقافات ومحاولة المزج ثم محاولة أن ندخل في الاعتبار طبيعة المتلقي لهذا الأدب الحديث . حين نأخذ عن الأدب الأوروبي أشياء نغفل طبيعة المتلقي الأوروبي . المتلقي الأوروبي متلقٍ تجريبي ، كما أنّ المبدع الأوروبي مبدع تجريبي . هو اعتاد هذه التجارب وهذه المغامرات الأدبية ،وهو صاحب ثقافات خاصة ويستطيع أن يجاري الأديب في هذا الإبداع ، أو أن يحسن الظن ، على الأقل ، بهذا الإبداع حتى إذا لم يستطع أن يقبله رفضه عن وعي . لكن المتلقي العربي ما زال مشدوداً إلى حدّ كبير إلى التراث ،وما زال محافظاً إلى حدّ كبير ويشك في الجديد . فإذا لم يتخلَّ الأديب عن الجمود، وإذا لم يَعُدّ نفسه كاتباً للأجيال القادمة، وإذا عدّ نفسه صاحب رسالة ، وإذا رأى أنّ من حقّ أهل عصره أن يجدوا أنفسهم وقضاياهم في أدبهم الذي يتلقونه ، فإنّه لا بدّ أن يتردد كثيراً في أن يتقبل معنى الحداثة بهذه الصورة .

نحن الآن قد فتحنا الباب على مصراعيه لكثير من التأثرات الأجنبية لا في الأدب وحده ، ولكن في الكثير من أنماط حياتنا . نحن في القاهرة لا تكاد تجد اسماً

عربياً في أسماء المحلات ، وإنّما نسبة كبير جداً في مصر كانت « شلبي » و« حنفي » صارت « شلبيكو » و« حنفيكو » . . أصبح الشاب لا يجد غضاضة في أن يلبس « تي شيرت » عليه حاجة أجنبية دون أن يفطن إلى ما في هذا من تخلٍّ عن قوميته وأشياء كثيرة من هذا القبيل . وأرجو أن لا يُظن من هذا أنني ضد الاستفادة من الآداب الغربية ، فأنا أيضاً شديد الحداثة إن صحّ هذا التعبير ، لكني بما أرى أجد أننا لا بد من أن نعيد النظر في معنى هذه الحداثة والإقبال عليها .

**□ في السنوات الأخيرة نشأ أدب متحلل من كل الضوابط والشروط الفنية حتى كأنّ سماته هي سمات الفوضى إن صحّ التعبير ، وأعتقد أنكم في « إبداع » على صلة بهذا النوع من الأدب الذي ينهال على المجلة من فتيان لم تستقم لهم أدواتهم الفنية بعد .**

ـ هذه السمات التي تتحدث عنها تقوم على التحلل من منطق العبارة اللغوية والتحلل من الأنماط الشعرية المعروفة وتقوم في تجربتها على موضوع هو بطبيعته يدفع إلى هذا التحلل لأنّ الشاعر يرتد من العالم الخارجي إلى عالمه النفسي الباطني . وهذا العالم الباطني عالم له منطقه الخاص ، يتجاوز الزمان والمكان ، والعرف اللغوي ، كأنّه الأحلام وكأنّه أحياناً الكوابيس . فلكي يكون الحلم الأدبي حلماً قابلاً للتفسير عند المتلقي ، ولكي لا يكون مجرد حلم ، لا بد أن يكون له منطق فني ، وإن تجاوز المنطق اللغوي المألوف . وهذا المنطق الفني لا يتأتى إلاّ بهذه السيطرة التامة على اللغة وعلى التراث وعلى الفهم الحقيقي لطبيعة العصر .

لكن يبدو أنّ هذه العلاقات غير المنطقية بين الأشياء تسهّل الأمر لدى كثير من الشعراء غير الموهوبين أحياناً ، أو من الموهوبين الذين لم تنضج موهبتهم بعد ، فيقتحمون الطريق بصورة سريعة ، وتقوم هذه الخصومة الحادة بين النقاد وبين الأدباء فيرمون الأدباء بكلمة سمعتها من شاعر شاب معروف يرمي المجلات بما سمّاه بالتكلّس ( مع أننا ننشر لهم أحياناً كثيرة وإن كنّا نتوقف حين يتجاوز المتعارف عليه من وزن وسلامة لغوية وغير ذلك ) . يُرمى النقاد بالتكلّس ويُرمى الأدباء بالجهل باللغة ، وتقوم هذه الخصومة الشديدة التي نراها وتقوم هذه القضية المطروحة كلّها ، أزمة النقد الأدبي . والحقيقة أنّه لا يمكن بهذا المفهوم للنقد الأدبي ، وهو أنّه موجه إلى القارىء ، وأنّه تفسير للعمل الأدبي وليس إشادة بكتاب خرج ، وليس تيسيراً لكي يشق الأديب

طريقه إلى القرّاء وإن كان هذا متضمناً بالقطع في وظيفة النقد الأدبي ، لكن النقد الأدبي غايته هي التفسير والتحليل . فإذا فهمنا الأمر على هذا النحو ، وفهمنا النقد على أنّه قرين الإبداع ، فإنّنا حين نتهم النقد بالتقصير وبأنّ هناك أزمة نقدية ، فنحن بالضرورة نتهم الإبداع أيضاً بالتقصير ، وأنّ هناك أزمة في الإبداع . وأنا أرى أنّ الأدب العربي ليس فيه أزمة في الإبداع على الإطلاق ، فلدينا أدباء مرموقون من الأجيال الكبيرة إلى الأجيال التالية إلى أجيال الشباب في ألوان الأدب المختلفة في الوطن العربي كله .

دائماً يُطرح سؤال في هذا المجال ، لماذا لم ينل بعض أدبائنا أو شعرائنا جائزة نوبل مثلاً . إنّه سؤال لا يدرك طبيعة جائزة نوبل من ناحية ، ولا يدرك طبيعة الأدب القومي من ناحية أخرى . جائزة نوبل أصبح معروفاً أنّه يدخل في تقويمها تقديرات سياسية وعنصرية واضحة ، وهي أيضاً في أكثر أحوالها موضوعيةً تقدير لتفوق فردي ، وليست حكماً على آداب بعينها . فمثلاً في العام الماضي ربما نالها كاتب نيجيري ولا أظن أنّ الأدب في نيجيريا قد وصل إلى ما وصل إليه الأدب العربي من مكانة ومن مستوى . لكن قدر القائمون على هذه الجائزة أنّ هذا الكاتب بعينه متفوق في بعض الكتابات ، وبخاصة أنّه يكتب باللغة الإنكليزية ، وهذا أيضاً من الأسباب التي تدخل في تقدير أدب بعض الأدباء . اللغة التي يكتب بها ومقدار شيوعها ، ومقدار إمكان اطّلاع الناس في العالم عليها . لكن إذا تجاوزنا هذه العقدة ، عقدة نوبل ، فإنّ الأدب العربي له مستويات جيدة جداً ، ولو استطعنا أن نختار نماذج ليست لأديب واحد ولا لمجموعة من الأدباء ـ قد لا يتميز الأديب الواحد في كل ما يكتب ـ لكننا لو جمعنا نماذج مختارة من القصة القصيرة العربية ومن الروايات العربية والمسرحيات العربية لوجدنا نظائر لا تقلّ إطلاقاً عن روائع الأدب العالمي . ونحن نظلم أنفسنا كثيراً حين نتهم النقد بالتقصير لأننا نتهم الأدب الإبداعي من ناحية أخرى بالتقصير لأنّ النقد والإبداع يسيران في خطين متوازيين ، وهما كما يقال بالتعبير الشائع وجهان لعملة واحدة .

**□ في الماضي كان طالب الأدب يلزم مجلس « قطب » يتلقى عنه حتى يبلغ أشدّه ، وكانت الثقافة عنصراً أساسياً في عملية الأدب . .**

ـ الشعر والأدب لا تغني فيهما الثقافة إطلاقاً إلّا إذا كانت هناك موهبة . وهذه الموهبة لا بدّ أن يكشفها خبير، ولا بد أن يكون هناك وسيلة للأديب الناشىء لكي

يتصل بهذا الخبير ، وهذا كان موجوداً في الماضي في الأدب العربي . إنّ الشاعر الكبير فلان يجيز تلميذه ليقرأ له القصيدة ، فيقول له : أَذِعْها بين الناس ، إنّها قصيدة جيدة ، وأنت شاعر أو لا تذعها بين الناس . هذا الأستاذ لم يعد موجوداً كثيراً . وفي مصر بالذات لدينا مؤسسة ثقافية كبيرة هي الثقافة الجماهيرية ، أعتقد أنّ لديها عبئاً كبيراً في هذا المجال . الثقافة الجماهيرية ينبغي في حصون الثقافة وفي المراكز الثقافية أن يكون القائمون عليها لا مجرد موظفين إداريين ولكن أن يكونوا من المثقفين الذين يُحسنون بعض ألوان الفن ، والذين يقرأون ، والذين يتعاطفون مع الشباب ويعطون من أنفسهم لهؤلاء الشباب . لكن أساساً لا بدّ للشاب الذي يجد في نفسه حاجة إلى قول الشعر أو إلى كتابة القصة القصيرة أو الرواية ، أن يُطلع بعض من يثق بهم من الأساتذة أو الأدباء الكبار على ما يكتب قبل أن يقدم على النشر . لكن الطبيعي جداً أنّ الموهبة وحدها لا تكفي ، وأنّه لا بد من الثقافة والقراءة والممارسة . والقراءة نوعان : نظري في الفن الذي يكتب الإنسان فيه ، ما هو الشعر وما هي مقومات الشعر ؟ ما هي القصة وعناصر القصة ؟ ثم النماذج الجيدة من هذه الفنون سواء كانت عربية أو مترجمة .

□ كيف تنظرون إلى ظاهرة ضعف اللغة عند الأدباء ؟

- ظاهرة ضعف اللغة واضحة في الشعر أكثر من وضوحها في القصة . الذي يلفت النظر عند هؤلاء الشعراء أنهم ، في معظمهم ، غير مسلحين بأدوات الإبداع ، حتى الموهوب منهم ، لأنّ الشعر في رأيي هو قمة السيطرة على اللغة وهو تجربة لغوية في المحل الأول ، تحيل الألفاظ العادية إلى ألفاظ وعبارات مشعة وموحية تكتسب قدرة جديدة على التأثير ، وتكسب التجربة التي تبدو في الحياة اليومية عادية تفرداً وتميزاً وجلالة خاصة .

إذا لم يكن الشاعر مسيطراً على اللغة ، عالماً بأسرارها تماماً ، لا يمكن أن يحقق هذا الإبداع بهذه الصورة التي أشرتُ إليها .

ليس معنى معرفة المبدع باللغة بكل تراثها وبكل أسرارها ودقائقها أنّه يستخدمها كما كانت في القديم ، ولكن يكون لديه الحرية في الانتقاء ، والقدرة على انتقاء ما يناسب تجربته . ولا يكون الانتقاء في هذه الحالة قائماً على عجز ، ولكن قائماً على معرفة وتمييز بين ما هو ضروري للتجربة وما هو غير صالح لها .

هؤلاء الشعراء الشباب في الشعر بالذات يسيرون في دائرة مغلقة ويشبه بعضهم بعضاً . لو اتّجه ناقد ـ وهذه عملية تحتاج أولاً إلى جهد وجرأة ـ إلى دراسة الأنماط التعبيرية والمعجم الشعري وأجزاء الصورة الشعرية عند هؤلاء الشعراء لوجدها متشابهة إلى حد عجيب جداً ، وبخاصة من سنة إلى سنة ، أو من بضع سنوات إلى بضع سنوات؛ تخرج إلى الوجود بدعة من بعض التعبيرات أو الألفاظ فتشيع بينهم جميعاً . فليس هناك التفرّد ولا التميز داخل هذا الإطار العام .

□ **ولكن لا شك أنّ المغامرة في الأدب والفن مطلوبة . .**

ـ هذا صحيح . والعالم من حولنا يغامر مغامرات أدبية وفنية جسورة . لكن هذه المغامرات محدودة بطبيعة المتلقي وطبيعة العالم الذي يبدع الأديب من أجله ، وإلّا لن يكون للأدب رسالة وتنقطع الجسور بين المبدع والمتلقي . وهذا غير مطلوب .

في الخارج ، في الغرب ، هناك متلقّ ذكي تعوّد على تلقي أشكال جديدة لأنّ الحياة سريعة التطور في جميع نواحيها، وهو يدرك أنّه ليس هناك أشكال ثابتة لأي شيء حتى للسلوك الإنساني ، ولا للعمارة ، ولا للمواصلات ، ولا لأيّ مظهر حتى بعيد عن الفن . فهو لهذا لا يحكم على الجديد بمقياس القديم ، أو يقيسه للقديم فيرفضه لأنّه مخالف للقانون . فالتجديد والمغامرة أمامها مجال حرّ في العالم الغربي. لا تقطع الجسور ، كما قلت ، بين المبدع وبين المتلقي .

وليس لديهم أيضاً هذه المشاكل الآنية الحادة التي يعانيها المواطن العربي والبلاد العربية بوجه عام كفرد وكدولة . إذا سار الأديب العربي في بعض الاتجاهات التي تتجه إلى دخيلة الفرد وباطنه وتأملاته الوجودية والكونية فإنّه لا يؤدّي رسالته نحو هذه المشكلات ونحو هذه القضايا الفردية والدولية في الوطن العربي .

ليس معنى هذا أننا نريد أن يتحول الأدب والشعر إلى دعوة للإصلاح لكن طول الوقت حين نتحدث عن هذا نتحدث عن صورة فنية جيدة متميزة، ولكنها تعكس هذه المشكلات والقضايا التي يعانيها الفرد العربي والوطن العربي بوجه عام .

هذا الانعزال والنزعة إلى التجريب والنزعة إلى الداخل ملحوظة أيضاً في الفن التشكيلي العربي في جملته . طبعاً التعميم هنا غير سليم ، ولكني قلت في جملته . الفن التشكيلي أصبح بلا وجود في نفس العربي ، لا عند الفرد ولا في البيئة العامة،

بعد أن كان في الحضارات العربية القديمة من نسيج الحياة اليومية . وإذا لاحظت الفن التشكيلي في الوطن العربي في جملته فستجد أولاً أنّ ألوانه، ليست من وحي البيئة العربية ، لا في الضوء ولا في الظل ولا في الطبيعة ولا في العمارة ولا في شيء من هذا القبيل . ألوان خاصة بالفنان ، ألوان قاتمة ، كابية في معظم الأحيان ، إلاّ عند بعض التجريديين ، فيها القصد إلى التشويه ، وهذا ممكن أن يكون فعلاً يعكس إحساس الفنان التشكيلي بطبيعة الحياة التي يعيشها وبما فيها من قتامة وبما فيها من ركود ، وبما فيها من تشويه للنفس الإنسانية وللفطرة السليمة .

هذا يمكن أن يكون . إنّ طبيعة التجربة حقيقية ، لكن صورتها ليس شرطاً أن تكون مماثلة تماماً للإحساس بها . إنّ الفن ليس مجرّد محاكاة للواقع . إذا كان الفنان يحسّ أنّ العصر يشوه الفطرة الإنسانية السليمة فليس شرطاً أن ينقل هذا التشويه إلى الوجوه الإنسانية . طبعاً هناك اتجاهات ، إنّما يمكن أن تكون اتجاهات فردية . لكن حين يصبح هذا هو التيار الرئيسي للأدب أو للفن التشكيلي تنقطع كما قلت الأصول لأنّ كل عصر له رموزه الأدبية والفنية التي ينبغي أن تكون مشتركة بين المبدع والمتلقي . إذا أصبحت الرموز هذه خاصة بالمبدع وحده ، وإذا تجاوز عصره وأصبح طليعياً إلى حدّ بعيد ، انقطعت الصلة بينه وبين المتلقي . ولا شك طبعاً أنّ الأدباء والفنانين الطليعيين مطلوبون في المجتمع ، وبخاصةٍ في العصور التي تُسرع فيها خطى التطور والتغير ، يحسّ الأديب والفنان بموهبته وشعوره الحاد والواعي أنّ المجتمع مقبل على تغيير فيبشر به ويكون طليعياً قبل أن يدرك الناس طبيعة هذا التغيير .

هذا مطلوب ، لكن أن يصبح كل الأدباء والفنانين طليعيين في مرحلة واحدة فهذا يحرم العصر من تيار رئيسي يعبر عن قضاياه في صورة فنية اصطلح عليها هذا العصر .

إنّ الشعر حالياً عند كثير من الشباب يكاد يكون طليعياً إن صح هذا التعبير . وفي هذا في رأيي نوع من التجاوز لأنّ الشاعر الطليعي أيضاً شاعر موهوب وشاعر قادر على التجديد بوعي ، يدرك ماذا يفعل وماذا يكتب . لكن معظم هؤلاء الذين نعمّم عليهم هذا المصطلح ليسوا شعراء بالمعنى الصحيح . إنّهم شعراء لكن ليس لهم أداة التجديد المطلوبة عند كل شاعر، والمطلوبة أكثر عند الشاعر الطليعي ، لأنّ الشاعر

الطليعي يشق طريقاً جديداً في اللغة وفي التركيب الفنّي فلا بدّ أن يكون مسلحاً بكل هذه الأدوات التي أشرت إليها .

بعد أن كان هناك جسر بين المبدع وبين المتلقي ، في رأيي ، أصبحت هناك رؤوس جسور ، رأس جسر يبدأ عند المبدع ويبقى معلقاً في الهواء ولا ينتهي إلى الطرف الآخر الذي هو المتلقي ، وكأنّ الشاعر قد خلص من همومه بهذه الصيغة الشعرية التي ارتضاها لنفسه دون أن يحفل بالطرف الآخر ودون أن تكون لديه همومِ صاحب الرسالة ، لا الهموم الذاتية التي يعبّر عنها حتى ولو بالخطوط والأشكال التي عبّر بها .

**□ لو استمع أحدنا إلى « لغة » و« قاموس » الشعراء وبخاصةٍ الشباب منهم لسمع عجباً . أحدهم يقول إنّ أصل الشعر هو النثر ولا بد من العودة إليه لكتابة القصيدة ، وآخر يقول إنّه يتصل بينابيع الإلهام ليكتب القصيدة المرتجّة المضطربة ، وثالث يعتبر أنّ عصر السياب قد انتهى . .**

ـ إذا قيل هذا عن مرحلة سابقة مباشرة فلا بأس . كل مجتمع يكون له أدباؤه ونقاده الذين يعبّرون عن طبيعة المرحلة وحاجاتها، ومفهوم الأدب والفن في عصرهم، فإذا انقضت هذه المرحلة احتيج إلى نقاد وإلى شعراء وقصاصين من نوع آخر. لكن أن تدين الإنسانية كلها . في النقد مثلاً : إذا لم تكن ناقداً بنيوياً منذ العصر الأول في النقد العربي ، فإنّ الإنسانية كانت ، أو العرب كانوا ، مخطئين تماماً في كل نشاطهم . بهذا أنت تلغي التراث الإنساني تماماً . في الفن التشكيلي تلغي حركة الإحياء والرومانسية والكلاسيكية والانطباعية ، وتلخصها في التجريدية أو التكعيبية أو السوريالية السائدة في هذا العصر .

هذا غير صحيح . لا بد أن نفهم المذاهب الأدبية على أن كل مذهب كان يعبّر عن مرحلة حضارية معينة ويرضي حاجات هذه المرحلة ويؤدّي رسالة الأدب في ذلك الوقت ، وأنّ هذا هو التراث الإنساني الممتد في كل مبدع بدرجات متفاوتة .

الشيء الغريب أنّ هؤلاء الشعراء لا يكتفون بأن يقولوا مثلاً إنّ روّاد الشعر الحرّ أصبحوا بالنسبة إليهم تقليديين ، لكنهم يُلغون شاعريتهم تماماً وهذا هو الخطأ . لا بأس أن تقول إنّ صلاح عبد الصبور أو نازك الملائكة أو بدر شاكر السياب أو غيرهم من رواد المرحلة الأولى للشعر الحرّ قد انقضت مرحلتهم وأصبح الشعر الحرّ بحاجة

إلى مرحلة جديدة . لكن أن تلغي شاعريتهم وأن تنسبهم إلى الجاهلية فهذه هي المغالاة القائمة على النظرة الضيقة للتراث الإنساني والتطور في المجتمع الإنساني .

يبدو أنّ هؤلاء الشعراء يتزوّدون بزاد من الشعبية من عام إلى عام أو من بضعة شهور إلى بضعة شهور في المهرجانات والمحافل الشعرية التي يُلقى فيها الشعر أمام جماهير كبيرة فتتلقاه تلقياً جماعياً فيه نوع من الحفاوة بالشعر وفيه نوع من التجاوب الاجتماعي ، فيه نوع من التجاوب مع طبيعة التجربة الوطنية أو القومية فيظنون أنّ شعرهم مقبول ومقروء ، وهذا غير صحيح في الحقيقة . ومقياس هذا توزيع ديوان الشعر . لو استطعنا أن ندرس عملية توزيع دواوين الشعر ، وأيها يروج وأيّها لا يروج ، لأدركنا إلى حدّ كبير أنّ هذا الشعر ما زال غير مقروء .

طبعاً لا يُفهم هذا الكلام على أنّه موقف ضد التجديد ولا ضد المغامرة . التجديد والمغامرة مطلوبان دائماً في كل العصور ؛ وخصوصاً في عصور التحول . لكن يبدو أننا نمرّ بمرحلة فيها نوع من فقد الهوية ، وفيها نوع من الاستسلام للمؤثرات الخارجية .

المفارقة الغريبة أنّه في زمن الاحتلال كنّا ننتقي من الفكر الغربي والمؤثرات الغربية ما يصلح لنا لأنّ مشاعرنا القومية كانت حادة بوجود المحتل ، ومشاعرنا القومية كانت قوية في مقاومة الاستعمار فكنّا مشدودين بين النفور من الحضارة الغربية وفكرها وأدبها والرغبة في الإفادة من كل إنجازات هذه الحضارة فكنّا ننتقي منها انتقاءً واعياً .

الآن أصبح عندنا نوع من التسليم بأنّنا عالم ثالث ، عالم متخلف ، وأنّ الحضارة الأوروبية والأميركية هي قمة العطاء وأنّه لا بدّ أن نأخذ منهم كل ما ينتجون ، أو نتجه في الاتجاهات التي يتجهون إليها .

لا بأس إطلاقاً أن نفيد من منجزات الفكر الأوروبي والفكر الأميركي والفكر الغربي بوجه عام ، لكن على أن يظل هذا رافداً من الروافد التي تغزو ثقافتنا وتغزو أدبنا ، ولا يصح أبداً أن يكون هو التيار الرئيسي لأدبنا .

نحن نؤمن بالعالم الشرقي تماماً . العالم الشرقي غير العربي تماماً مع أنّه يمكن أن يكون أقرب إلى روحنا وأساليبنا ، ويمكن أن تكون الأشكال الفنية لديهم قريبة من الأشكال الفنية لدينا . لدينا آسيا كلها : باكستان والهند واليابان واندونيسيا والصين

وهي أقطار لا نُعنى بها إطلاقاً ، ونتجه دائماً إلى أوروبا وأمريكا التي ارتبطنا بها منذ القديم ، وأوروبا بالذات عن طريق الاستعمار والتأثير الفكري المبكر .

يقرأ مثلاً شاعر كبير الأدب الفرنسي أو الأدب الإنكليزي قراءة واعية وهو شاعر موهوب فيشق له طريقاً خاصاً . هذه التأثيرات ، الغريب أنّها تأتي عند الشعراء التالين تأثراً غير مباشر ، وإنّما تأثر بالشاعر الكبير الموهوب الذي تأثر تأثراً واعياً بالشعر الأوروبي فتأتي نسخة مشوّهة من هذا الأدب .

المرجو من هؤلاء الشعراء الشباب أن يراجعوا أنفسهم وأن يدركوا أنّ عليهم رسالة لا بدّ أن تبلغ المتلقي ، وإلاّ فإنني أعتقد أنّ الشعر يموت في العالم العربي رغم كثرة الشعراء . وكثرة الشعراء في الحقيقة ربما كانت مظهراً من مظاهر هذا الذبول . الشعر كأي موهبة فنية كبيرة لا يجود بها الزمان في هذه الكثرة . لكن لأنّه فُقدت المعايير من ناحية ، ولم يعد هناك توجه إلى الجمهور الذي يتذوق هذا الفن ويضع الناس في مواضعها الحقيقية بالنسبة إلى المواهب والتأثير ، أصبحت المسألة غير مفهومة .

**( آفاق عربية أيلول ١٩٨٨ )**
**( القبس ٤/١٢/١٩٨٩ )**

# حوار آخر مع د. عبد القادر القط

□ كثيراً ما يقال بأنّه ليس لدينا نقد الآن . .

ـ الحكم بأنّه ليس هناك نقد ينطوي على حكم آخر على الإبداع بالضرورة . ومعنى أنّه ليس لدينا الآن نقد جاد أو كاف يعني أنّه ليس لدينا إبداع على مستوى مرموق يستحق النقد أو يساعد على إنشاء حركة نقدية تواكب هذا الإبداع لأنّ النقد والإبداع وجهان لنشاط إنساني متكامل ، ولا يوجد نقد بدون إبداع ولا إبداع جيد يلفت النظر بدون نقد .

والحقيقة أنّ لدينا إبداعاً عربياً ممتازاً في معظم أقطار الوطن العربي في جميع فنون الأدب ، في الرواية والقصة والمسرحية والشعر والمقال أيضاً . وهناك أجيال مختلفة من الأدباء ، أجيال من القدامى وجيل الوسط وجيل الشباب ،وكلهم يبدعون على مستويات مختلفة،والحصيلة العامة حصيلة جيدة جداً . ونحن دائماً نتساءل عن المستوى العالمي الذي يمكن أن يكون قد بلغه الأدب العربي ، أو اقترب منه ، وأنا أقول إننا نظلم أنفسنا كثيراً حين نقول عن الأدب العربي إنّه لم يقترب من المستوى العالمي . ولو اخترنا مختارات من القصة القصيرة العربية أو من الشعر أو المسرح أو الرواية لوجدنا ثماراً طيبة جداً لا تقل عمّا يبدعه الأدباء العالميون .

لكن كل هذا يؤلف الصورة الأدبية العامة ، وبالضرورة لا بد أن تكون الصورة النقدية موازية لهذا النشاط . لكن ما يثير الأزمة الاختلاف الكبير بين النقاد من الجيل الأول والنقاد من جيل الوسط وجيل الشباب بعد ظهور بعض الاتجاهات النقدية الحديثة وبخاصة البنيوية .

البنيوية أساساً هي منهج لغوي ويمكن أن يستفاد منه في النقد ، بمعنى أنّ الناقد يمكن أن يفيد من هذه الدراسات فتقل النزعة الانطباعية في النقد ، ويصبح النقد أكثر منهجية . لكن البنيوية لا يمكن أن تكون منهجاً أدبياً في ذاته لأنّها تلتفت إلى ظواهر

شكلية في الكثير من الأحيان وتطبق على أيدي النقاد بصورة آلية لا تنفذ إلى كثير من خصائص النص ومقوماته وعناصره . وتبقى بعد هذا كثير من المقومات والعناصر غير مستوفاة وغير مدروسة في النص الأدبي كبعض الصور المجازية كالإيقاع ، كالرؤية الشعرية الكاملة للقصيدة . وكل هذه الأشياء تفتتها الدراسة البنيوية إلى أشياء مظهرية من تقابل وثنائية وغير ذلك مما يلتفت إليه الناقد البنيوي .

ومن طبيعة هذه الاتجاهات الجديدة أنّها تلغي الاتجاهات القديمة وتحاول أن تقضي عليها وكأنّ أي نشاط جديد يجبّ بالضرورة كل ما هو قديم، وهذا غير صحيح . وفي الواقع أنّ هذه الدراسات قد التفت إليها معظم النقاد الذين يتمتعون بقدرة على تذوق النص تذوقاً كاملاً والوعي بمقوماته . ولأضرب مثلاً متواضعاً ببعض الدراسات التي قمت بها قبل ظهور البنيوية لدينا في كتاب لي عن الشعر الأموي . وكتاب آخر اسمه «الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر»، وأقصد به الحركة الرومانسية . في دراستي لهذا الشعر ، إلى جانب الدراسة الجمالية المعروفة عند النقاد ، التفت إلى بعض هذه الظواهر من تقابل وثنائية وبنية خاصة للبيت لكي يصل إلى القافية ، وتردد بعض الصيغ الشعرية وغير ذلك بصورة تلقائية لأنّي كنت أدرك أنّ هذا شيء ضروري لكي يلم الناقد إلماماً تامّاً بكل عناصر النقد . لكني لم اتّبع هذه الأشياء بصورة منهجية شكلية كالتي يتبعها النقاد البنيويون . والنقاد البنيويون أصبح لهم تعبيرات خاصة بهم لا يفطن إليها المتلقي لكتاباتهم، وهذا يمكن أن يقاس أيضاً إلى الموجة الأخيرة من الشعر العربي الحديث ، والشعر الحرّ . لأنّه سواء كان في الشعر أو في النقد ، لا بد أن تكون هناك أرض مشتركة بين المبدع والمتلقي ، أو الكاتب والمتلقي في حالة النقد . إذا اختلفت الرموز المشتركة بين المبدع والمتلقي أصبح هناك فجوة ولا يلتقي عندها هذان الطرفان .

الواقع أنّ هؤلاء النقاد البنيويون كوّنوا لأنفسهم لغة خاصة بهم ، غريبة على المتلقي وعلى القارىء، وكأنّ بعضهم يكتب لبعض . وهذا يغري أيضاً الموجة الأخيرة من الشعر بأن تسير في هذا التيار من الإبداع الذي يوازي الحركة النقدية ، فيراعون هذه الشكليات الخاصة في النص الشعري وتستحيل عملية الإبداع إلى عملية يطغى عليها الوعي الذهني . ولذلك فإنّ المتتبع لهذه الموجة الأخيرة من الإبداع الشعري يجد صيغاً مشتركة كثيرة وعبارات وألفاظاً يأخذ الشعراء فيها بعضهم عن بعض .

إنني لا أنكر البنيوية كنوع من التطعيم للعمل النقدي وبث نوع من المنهج العلمي إن صحّ التعبير ، لكنها وحدها لا يمكن أن تكون منهجاً نقدياً سليماً . ومعظم الممارسات التي تتم في البنيوية تتم في الشعر ، وهذا قد يكون جائزاً إلى حدّ كبير لأنّ الشعر تغلب عليه التجربة اللغوية والاستخدام الخاص للغة ، لكننا لا نستطيع أن نطبقه تطبيقاً منهجياً حقيقياً في أطر أكبر من الشعر كالرواية أو المسرحية . فلا يمكن إطلاقاً ، مهما اجتهدت ، أن تدرس رواية دراسة بنيوية إلاّ إذا اجتزأت بنص من نصوصها وجعلته مفتاحاً ، كما يقال ، لدراسة الرواية . لكن هذا فيه أيضاً الكثير من التعسف لأنّ الرواية عمل مركب ممتد ، فيه قضية وحدث . هناك شخصيات ، ثم هناك أسلوب فني خاص لمزج كل هذه العناصر . ولا يمكن أن يكون الاستخدام اللغوي شيئاً حتمياً يفترض أنّه لا بدّ أن يكون هكذا ، ثم يُدرس على هذا النحو ، ويكتفى بدراسته عن تناول كل هذه العناصر التي أشرت إليها .

**□ والملاحظ أنّ البنيوية نفسها تنحسر في الغرب فيتحدثون هناك عمّا بعد البنيوية تماماً كما يتحدثون عما بعد الحداثة . .**

ـ طبعاً ، وهذه آفة الدراسات عندنا وآفة الإبداع . إننا نتلقف الإبداع الغربي بعد أن تكون موجته قد أخذت تنحسر . هكذا حدث مثلاً في موجة مسرح العبث . بعد أن كادت الموجة تنحسر في أوروبا بدأنا نحن نتلقفها . فكتب مثلاً توفيق الحكيم : « يا طالع الشجرة » وحاول بعض الكتاب أن يكتبوا في القصة القصيرة ما يشبه العبث بعد أن انحسرت الموجة في أوروبا .

والواقع أننا لا ينبغي أن نتابع كل التجديدات التي تحدث في الغرب لأنّ هذا المجتمع اعتاد التجريب، لأنّه يتطور تطوراً سريعاً وقد يكون التجريب لديهم ترفاً ذهنياً أو ترفاً فنياً ، إن صحّ التعبير ، لأنّ هناك غنى في الحركة الأدبية والفنية وتطوراً سريعاً يخلق طبقات متفاوتة من المتلقين في اتجاهاتها الفكرية والاجتماعية والنفسية ومفهومها الفني عن الشعر والقصة والأدب بوجه عام .

نحن هنا تطورنا بطيء ولم يُخلق وعي خاص بالحداثة إلى الآن . فما زلنا مشدودين إلى الماضي والحاضر ونتوجس من الأشياء الجديدة . وما زال بعضنا يعتقد حتى بعد مرور أربعين عاماً أو أكثر على الشعر الحرّ أنّه إفساد للشعر العربي القديم . فلا بد إذا أريد أن يكون هناك تفاعل في الحركة الأدبية بين الإبداع وبين المتلقي ، أن

يراعي المبدع بقدر الإمكان طبيعة المتلقين في مجتمعه ، ورسالة الأدب في المجتمع ، لأنّ الأدب في مجتمع كمجتمعنا ما زال له رسالة ( ولكل أدب في المجتمع رسالة ) لكن ربما كانت الرسالة أكثر وعياً في المجتمعات التي تسمى نامية لأنّ على الأدب أن يساهم في تطور المجتمع لا بصورة مباشرة بالطبع . ولكن لا بد أن يكون فيه انعكاس لقضايا المجتمع سواء كانت قضايا نفسية أو اجتماعية أو سياسية بالصورة التي لا تجور على المستوى الفني ولا على مقتضيات الفن .

لكن في أوروبا يتطور بالضرورة والطبيعة وبحكم أن هذا المجتمع بدأ الحياة الحديثة منذ عهد بعيد وسبقنا إلى المجالات الحضارية العصرية . ونحن ما زلنا كما قلنا مشدودين إلى الأدب العربي كله على مدى خمسة عشر قرناً ، فلا بد أن تُراعى كل هذه الاعتبارات . وليس هذا دعوة إلى الحدّ من الإبداع أو من التجريب ، ولكن يجب أن يكون التجريب في الحدود التي ينبغي ألا تجور على إمكان أداء رسالة الأدب نحو العصر ونحو أبناء هذا العصر الذي نعيش فيه . فكل أبناء جيل من الأجيال له الحق في أن يجد صورته وصورة قضاياه وصورة فكره ووجدانه في أدب العصر الذي يعيش فيه .

□ **وما هو المنهج النقدي الذي تسترشدون به في أبحاثكم النقدية ؟**

ـ أنا اتّبع ما يُسمى بالنقد الجمالي إن صحّ هذا التعبير ، أنا أعتبر النص الأدبي عملاً فنياً له مقوماته الخاصة في بنيته وفي صورته الشعرية إن كان شعراً ، في شخصياته وأحداثه وقضاياه وبنائه الفني إذا كان رواية أو مسرحاً ، ولا بأس إطلاقاً من أن يتحدث الإنسان عن قضية تُطرح . الأعمال الكبيرة في الأطر الكبيرة كالرواية والمسرحية تتضمن قضية . لكن حين يتحدث عنها الناقد طبعاً ، لا يتحدث عنها كأنّه يتحدث عن مقالة في الإصلاح الاجتماعي ، ولكن يتحدث عنها بوصفها قضية مطروحة في صورة فنية لها مقومات لا بدّ أن تتحقق فيها . وهذه قضية قديمة : هل للأدب رسالة أم ليس له رسالة ؟ طبعاً الأدب له رسالة وممكن أن تتحدث عن قضية تحملها رواية أو مسرحية لكن بشرط ألا تحول البحث النقدي إلى عمل ينظر إلى الرواية أو المسرحية ، كأنّها منهج للإصلاح الاجتماعي أو للدراسة النفسية . هناك في الشعر عناصر خاصة كاستخدام اللغة ، كبناء العبارة ، كالمجازات ، كالإيقاع ، كالصورة الشعرية التامة ، ثم التصور الشعري للتجربة نفسها . ولا بأس من ربط

هذه الأشياء أحياناً باتجاه عام في العصر الذي كان يعيش فيه الشعر . فلنفترض أننا ندرس قصيدة لشاعر عذري كجميل أو كثير أو المجنون . لا بأس إطلاقاً أن يتحدث الناقد إذا دعت الضرورة عن الاتجاه العام للشعراء العذريين لكي يبين مدى تفرد الشاعر العذري الخاص بصورة متميزة لديه في داخل هذا الإطار العام أو يبين كيف أنّه يستخدم أنماطاً شائعة لم يبتكر فيها شيئاً جديداً ، أو غير ذلك . ليس هذا خروجاً على النص بقدر ما هو إغناء للنص النقدي ، وخلق نوع من الوعي والقدرة على القراءة الذكية الشاملة عند القارىء .

**□ في الحديث عن الحداثة، وبخاصة حديث بعض المشارقة عندنا ، ما يجعل من الحداثة شيئاً غريباً ، فكأنّ هناك تخييراً للناس بين الحداثة والتراث ، أو بين الحداثة والإسلام ، كأنما الحداثة ممتنعة أو متعذرة مع التراث العربي الإسلامي . هناك حركات ومجلات كثيرة في المشرق العربي ، كـ « حوار » و« مواقف » و« شعر » اشتغلت زمناً طويلاً على أفكار من نوع أنّ الحداثة لا يمكن أن تُبنى إلاّ في أُفق الغرب وبمعزل عن تراث الإسلام .**

ـ الحديث عن التراث والمعاصرة ، أو الحداثة ، حديث غريب في الحقيقة لأنّه يصوّر كأنّ الحداثة والتراث مزيجان كيماويان أو معادلة رياضية ذات طرفين لا بدّ أن يتعادل فيها طرف مع طرف آخر ، وهذا غير صحيح .

إنّ ارتباط الإنسان بالتراث شيء تلقائي وطبيعي، لكن بصورة لا تصرفه عن الحاضر ولا تردّه إلى الحياة في الماضي . كل منّا مشدود إلى الماضي بنسبة متفاوتة حسب ثقافته وحسب مزاجه النفسي أيضاً . وكل منّا في نفسه ، في وجدانه ، في فكره شيء من التراث، وبخاصة أننا ما زلنا نتعلم تراثنا على مدى القرون الطويلة التي مرّت ، على أنّه أدب ممتد وفكر واحد على مدى هذه القرون . فنحن نتعلم الشعر العربي في المدرسة منذ العصر الجاهلي بداية من امرىء القيس إلى شعراء الشعر الحر . لا سبيل إلى الخلاص من هذا التراث بمعنى تجاهله، لكنه لا ينبغي أن يفرض نفسه على تصورنا العصري للأشياء. وهذا إذا نقلناه إلى سلوكنا وإلى قيمنا الاجتماعية والأخلاقية وتصورنا للحياة والعمل ووسائل المعيشة فسنجد أنّ لدينا بعض القيم القومية ممتدة ، لكننا نواجه العصر بقيم تتناسب مع هذا العصر . والأدب ليس بمعزل عن كل هذه الأشياء. فالأدب نشاط إنساني مثله مثل ألوان النشاط الأخرى التي أشرت

إليها، فلا بد أن يكون أدباً عصرياً في المحل الأول بمعنى أنّه يستجيب لطبيعة العصر. وطبيعة العصر كما قلت فيها جزء بالضرورة من التراث يتفاوت من قطاع إلى قطاع ومن فرد إلى فرد حسب ثقافة الفرد وحسب طبيعة هذا القطاع .

لكن إذا أريد بالحداثة تجاوز واقع المجتمع الذي يعيش فيه الأديب ، وأعني به المجتمع العربي ، تجاوز المجتمع العصري الحديث ، إلى مجتمعات حديثة أخرى لها واقع آخر ، فهذه ليست حداثة وإنّما هي مجرّد احتذاء أو تقليد أو وضع الأديب نفسه في موضع العبودية لفكر الآخرين . نحن لا ننكر تقدم الغرب من الناحية الحضارية ، لكن الأدب والفن بالذات لهما تقاليدهما الممتدة سواء أردنا أو لم نرد ، إن لم يكن في الأشكال ففي الروح وفي الجوهر . ولا نستطيع إطلاقاً أن نجعل الأدب العربي الحديث صورة من الأدب الغربي وإلّا كانت صورة ممسوخة . فلنفترض مثلاً أننا نتحدث عن الرواية . لا يمكن إطلاقاً أن تكون الرواية العربية صورة من الرواية الغربية لأنّ أبسط الأشياء ، القيم الاجتماعية والأخلاقية والروابط التي تربط الشخصيات في الرواية ، وهي انعكاس لروابط المجتمع ، مختلفة تماماً عن الروابط التي تقوم في المجتمع العربي . الأشكال الفنية أيضاً ، تصورات فيها نوع من التجديد المتصل الذي أشرنا إليه ، والذي لا نجد له نظيراً . ولا يمكن أن نقفز قفزة مفاجئة من فن له مقومات خاصة إلى فن مختلف تماماً ، وإذا استطاع بعض المبدعين المتصلين اتّصالاً وثيقاً بهذا الأدب أن يتأثر هذا التأثر الكامل بالأدب العربي فإنّه سيخلق بينه وبين مجتمعه ومتلقيه هوّة لا يمكن اجتيازها .

فالحداثة بهذا المعنى مرفوضة ، وهنا عودة أيضاً إلى الحديث عن البنيوية . هذه أيضاً حداثة لا بأس إطلاقاً أن تتأثر بالأدب الغربي . لكن في الحدود التي لا تتجاوز طبيعة المجتمع الذي تعيش فيه ، وطبيعة العصرية أو الحداثة في مجتمعها . فليس هناك تصور مطلق ، ولكن الحداثة حداثة نسبية . الحداثة في مجتمع غير الحداثة في مجتمع آخر .

إذا قصد الكاتب أن يقيم توازناً بين التراث والمعاصرة فإنّ عملية الإبداع تنتهي إلى عملية ذهنية محضة . لكن لا يتصور إطلاقاً أي إنسان أن يكتب شاعر له وزن ، شعراً عربياً متحرراً تماماً من التراث الشعري العربي ، والفكري العربي أيضاً ، ولا أن يكتب أيضاً كما كان يكتب امرؤ القيس ولا المتنبي ولا حتى شوقي . إذا كتبت الآن كما كان يكتب شوقي فلا يمكن أن يُقبل منك مع أنّ شوقي في عصره

كان شاعراً كبيراً ،لكن لا بد أن تضع كل شيء في إطاره التاريخي . وفي نطاق المرحلة التي كان يعيش فيها الأديب . أنا حين أقرأ المتنبي فأعجب بشعره أضع نفسي في مرحلة المتنبي ، وفي طريقة استخدام الشعراء للغة في وقت المتنبي ، ووظيفة الشاعر في عصر المتنبي . مثل هذه الأشياء لا يمكن أن تؤخذ بصورتها المطلقة أبداً : لا الحداثة ولا التراث .

□ كيف تنظرون إلى حاضر الشعر العربي ؟

ـ نحن نسير في خط من التطور بدأ منذ بداية التجديد على يد الشعراء الرومانسيين أو الوجدانيين في الشعر العربي . فبدأوا يغيرون في الشكل نسبياً ويستخدمون اللغة استخداماً جديداً ، ويبنون مجازاتهم وصورهم بناء عصرياً مبتكراً حديثاً مع الامتداد الموجود من التراث . جاء الشعر الحر فكان خطوة تالية وليس مجرد تجديد من فراغ وإنّما هو استجابة لتطور في بنية المجتمع كلّه . والشعر الحر على قصر حياته مرّ بمراحل يمكن أن نقول، لا على سبيل الحصر ولكن على سبيل التصور العام، بمراحل ثلاث : مرحلة الرواد وجيل الوسط ثم الجيل الحالي الذي يكتب بصورة غامضة أو رمزية أو مفككة أو غير ذلك .

إذن التطور يسير ، أمّا مسألة قصيدة النثر فهي نوع من التمحك الذي يخلط بين الأشياء. في الحقيقة من زمن بعيد يدرك الناس أنّ هناك نثراً تتحقق فيه الكثير من المقومات الشعرية . هناك نوع من الإيقاع ، نوع من التصور الشعري للأشياء ، هناك تعبير لغوي وبناء عبارة شعرية ، لكن لا يصل إلى كل مقومات الشعر المتعارف عليه ، سواء كان شعراً تقليدياً أو شعراً رومانسياً أو شعراً حرّاً . وكنّا نسميه الشعر المنثور وربما كان من الأفضل أن نسميه النثر الشعري ، لكن جرى العرف أن نسميه الشعر المنثور وهناك كتّاب معروفون عُرفوا بهذا الاتجاه وكانوا محل تقدير كبير دون أن يسميهم الناس شعراء ، هناك جبران خليل جبران ، وأنا من الناس الذين تأثروا في شبابهم به ، وبخاصة بروايته « الأجنحة المتكسرة » وإن كنت حين أقرأها الآن أجدها عاطفية مسرفة لا تتناسب مع طبيعة من هو الآن في سن ووعي أدبي معين . هناك مصطفى لطفي المنفلوطي ومصطفى صادق الرافعي وهناك بعض كتابات لطه حسين في « على هامش السيرة » و« الأيام » تجد فيها ما يمكن أن يسمى شعراً منثوراً في بعض المقاطع والصور . وهناك في مصر كان لدينا كاتب متخصص في هذا اللون

اسمه حسين عفيفي كتب كثيراً في ما كان يسمى بالشعر المنثور .

المسألة ليست إذن جديدة وليس شرطاً أن يسمى هذا اللون شعراً أو أن نقول إن هذا هو بديل عن الشعر، وليس شرطاً لكي يكون العمل الأدبي مرموقاً ومحل تقدير وتأثير أن يكون شعراً . فالرواية ليست شعراً والمسرحية ليست شعراً . وليكن هذا ضرباً من ضروب القول يسمى الشعر المنثور . فما معنى التمحك في الشعر والقول أنّ هذا هو بديل الشعر ؟ قد يلغي الناس في حياتهم ، في القريب أو البعيد ، الشعر . وإلى أن يتمّ هذا ، أو إذا تمّ هذا ، فيمكن أن يقال إنّ النثر قد أخذ مكان الشعر . لكن ما دام هناك شعر وما دام هناك شعراء ، وشعراء يحققون في شعرهم بعض المقومات التي لا تتحقق للشعر المنثور ، ولا أقول إنّها مقومات الشعر التقليدي لأنّها ليست مقومات الشعر التقليدي ، لم يعد في الشعر الحر من مقومات الشعر التقليدي إلّا الوزن بصورته الحديثة المرنة التي تعتمد على الاستخدام الكامل لتفعيلات البيت ، إنّما القوافي قد تكون وقد لا تكون ، البنية الشعرية ، الصورة الشعرية ، كلها مختلفة ، فلا معنى إطلاقاً لأن ندعي أنّ قصيدة النثر هي البديل عن القصيدة الشعرية ، ومن السخف أن نسميها قصيدة نثر احتذاء للاصطلاح الفرنسي لأننا نحن سميناها الشعر المنثور أو النثر الشعري ، وهذه التسمية جيدة .

لكن لماذا يصرّ صاحب القصيدة النثرية على أن يسمي الناس إبداعه شعراً . ليس كل الإبداع الجيد بالضرورة شعراً . وهذا النثر الشعري عشنا عليه زمناً طويلاً وكنا مفتونين به . في جيلي أنا . كلنا تخرجنا على كتابات مصطفى لطفي المنفلوطي ، وكان مؤثراً فينا بكتاباته وبترجماته الرومانسية عن الأدب الفرنسي . فليس شرطاً لكي يكون الأدب فناً ممتازاً أن يكون شعراً .

( الحوادث ٢٦ أيلول ١٩٨٨ )

# مع د. عبد الله الغزالي

□ البنيويون العرب متهمون بأنّهم يتعاملون مع نظرية أفل نجمها في مظانها الأصلية ، في فرنسا والغرب . هناك يجري الحديث منذ سنوات عمّا بعد البنيوية ، وهذا يعني أنّ البنيوية قد هُجرت أو ماتت . فكيف تريدون أن تهبوا حياة لما انقضى في بلد المنشأ ؟

ـ هناك عدد من القضايا يطرحها هذا السؤال . القضية الأولى هي مصطلح « البنيويون العرب » وأنا سعيد بطرح هذا المصطلح . هنا أنت تميّز بين بنيوي « عربي » وبنيوي آخر « غير عربي » . لو وصلنا إلى هذا التمييز واستطعنا أن نؤسسه على أنّه تمييز علمي ، وأن هناك بنيويين عرباً ، فهذا يعني أنّ هناك بنيوية عربية . إذا تحقق هذا المستوى من المسمى الاصطلاحي ، فهذا يعني أننا قد أسّسنا منهجاً نقدياً من الممكن وصفه بأنّه عربي ، وعندئذٍ نحن أمام منهج عربي لا يجوز أن نسقط عليه حالات المنهج الغربي وما حدث على ذلك المنهج في الغرب .

هذا من حيث المبدأ الاصطلاحي الذي نتج عن هذا السؤال . وأقول إنّ الهدف الذي يسعى إليه كل ناقد عربي معاصر هو أن يصل إلى منهج يكون من الممكن وصفه بأنّه عربي ، ولو تحقق ذلك فهذه نتيجة عظيمة فعلاً .

□ هذا إذا كان المنهج قد تفاعل عربياً فعلاً .

ـ إذا وصف بالعربية ، سواء أصحابه وصفوا بالعرب فإنتاجهم بالتالي إنتاج عربي ، أو وُصف هذا المنهج بأنّه عربي ، فبالتالي هو يحمل سمات عربية تميّزه عن الآخر . لو تحقق هذا ستكون الغاية عندئذٍ متحققة . إنّما أصدقك القول إنّ هذا المستوى الاصطلاحي المتميز لم يتحقق إلى الآن . الجهود تتجه نحوه ، لكننا لم نصل فعلاً إلى الغاية التي ننشدها .

القضية الثانية في السؤال عن البنيوية أنك ذكرت البنيوية على أنّها نظرية ، لو

كانت البنيوية نظرية ، أو لو كانت فلسفة أو مذهباً ، فهي عندئذٍ قابلة للانتهاء ، وقابلة للتجاوز إذا ما جاء شيء ينفيها أو يلغيها أو يجعلها شيئاً قديماً لا يصلح لشيء جديد ، لكن البنيوية من واقعها ليست مذهباً ، وما هي بنظرية وليست فلسفة ولكنها منهج . ومن حيث كونها منهجاً ، فهي بالتالي أداة للرؤية . وميزة أداة الرؤية أنّها شيء خاضع لمستخدمها . المستخدم هو الذي يستطيع أن يجعلها مفيدة أو غير مفيدة . هو الذي يجعلها صالحة أو يجعلها غير صالحة . أي أنّ المتحرك هنا هو العقل الذي وراء المنهج وليس المنهج . المنهج لا يقرّر مصير الدراسة ، وإنّما يعين على الرؤية . الذي يصنع الدراسة ويقرر مصيرها هو الكاتب نفسه . ولهذا السبب فإنني أودّ أن تكون الأحكام على الدراسات العربية التي توصف بأنّها بنيوية منصبة على هذه الدراسات وليس على الدراسات الغربية التي آلت إلى مآل معين دون آخر . الذي حدث حول النهاية المتعلقة بالبنيوية ، هو أنّ الفلسفة التي صاحبت البنيوية قد انتهت . إنّ الحمّى التي صاحبت الموجة الأولى حينما وصل ليفي شتراوس إلى ما سماه بالثورة الصوتية ونادى بالبنيوية لكي تكون منظوراً فلسفياً أو منظوراً عقلياً يصنف الكينونة الثقافية العالمية قديمها وجديدها ، وصار هناك هوس كبير حول هذا المنظور ، وأنّه قادر على حلّ مشكلات العالم العقلية والحسّية ، هذا الهوس أخذ في التراجع ، وأخذ في التعقل ولم يُلغ نفسه أو يُلغِ وجوده ، وإنّما بدأ يعيد النظر في أدواته نفسها . ولهذا جاء ما يُسمى بما بعد البنيوية وجاءت معه السيميولوجية والتشريعية لكي تكون أشياء مغايرة للبنيوية لكن ليست بناقضةٍ لها . فهي ظلّت تسعى إلى كشف البنية داخل الشيء . هذه البنية حينما نكتشفها يأتي دورنا في تفسيرها . صحيح أنّ البنيوية تقف عند مرحلة كشف البنية ، إنّما الباحث الحق هو الذي يسعى بعد ذلك إلى تفسير ما تمّ استكشافه . أي أننا لا نقوم باستكشاف النفط مثلاً ونقف عند ذلك ، وإنّما نقوم باستخدام النفط بعد استكشافه . لكن لكي نستكشف النفط لا بد أن نستخدم أدوات توصلنا إلى كشف هذا المخبوء في جوف الأرض .

لو طبقنا هذا المثال على النص لقلنا إنّ النص الأدبي يختزن في داخله أشياء كثيرة لا نستطيع أن نراها بالمناهج التقليدية التي كانت تقف عند مستوى الاستقبال الأولي للنص . لهذا السبب نحن نحتاج إلى مرحلة ما بعد الاستقبال الأولي ، مرحلة ما بعد التذوق ، مرحلة ما بعد الإحساس بجمال النص . هذه المرحلة التي تجعلنا نفسّر لماذا هذا النص جميل . هذا هو السبيل الذي يجب أن نقف عنده ، وهذا هو

السؤال الـذي طرحـه ليفي شتراوس وقـال إنّ مهمة البنيـوي هي أن يقـول لنـا لمـاذا الأعمال الجميلة تأسرنا ، أي أن إدراكنا لجمال النصوص هو عمل تلقائي ذوقي ندركـه بذائقتنا المدربة ثم تأتي بعد ذلك محاولة تفسيرنا لهذه النصوص. هي محاولة تفسير لا بـد أن تقوم على استكشاف الوحدات والأبنية التي يقوم عليها النص ، والعلاقات مـا بين هـذه الأبنية والبنيـة الكاملة في النص ، أي العـلاقات الـداخلية التي يتحـرك داخلها النص بمـا أنّه وحـدة عضويـة متماسكلة ، هـذه ستساعـدنا عـلى استكشـاف الحقـائق الداخلية في النص .

هـذه في أصلها مهـارة مارسهـا البنيويـون المعاصرون بشكـل أساسي، لكنهـا في الواقع مهـارة تمت ممارستهـا على مستـويات الحضـارات الإنسانيـة كلها . فأرسطو كـان يبحث عن الوحدات الثلاث في المسرحية اليونانية، وهذه عمليـة كشف للأبنيـة ، أي كأنّها محاولة بنيوية . الخليل بن أحمد عندنا في اللغة العربية كـان يستكشف أبنية اللغـة والتركيبات التي تتركب منها ثم حركة هـذه الأبنية في داخـل اللغة . كـان الخليل هنـا يمارس عملاً بنيوياً . إنّما هذه الممارسات لم تكن تسمى بهـذا المصطلح . وهـذا العصر الجديد أخذ يتسمى بها من خلال المنهج البنيوي .

على أيّة حـال فإنّ المنهج البنيوي ليس المسألة التي يقف عنـدها النقـاد العرب المعاصرون ، وإن كانت التسمية أسبغت عليهم ، لكنهم في الواقع يتجاوزون البنيوية إلى مـا بعـد البنيوية ، وأنـا شخصيـاً في كتـابي « الخـطيئـة والتكفـير » اعتمـدت عـلى التشريحية ، وهي مدرسة جديدة جاءت وأعقبت البنيوية ، لكنني في عمـلي أقوم بمـزج ما بين البنيوية والسيميولوجية والتشريحية مستعيناً على ذلك بالمفهومات العربية الموجودة عند ابن جني والجرجاني والقرطاجني .

**□ أفهم مما تفضلتم به أن النقد بات أقرب إلى العلم منه إلى الفن أو الـذوق ، ولكن مـا يكتبـه البنيـوي الآن هـو شيء يختلـف عـمّا شرّع النقـد من أجله . إنكم تستخدمون إجراءات معقدة لتشريح قصيدة جميلة رقيقة فتقضون عـلى هذه القصيـدة بإجراءاتكم التي لا تقدم أية فائدة للجمالية في النص .**

ـ في المنهـج البنيـوي بحث عن الجـمال ، إنّمـا الأدوات الإجـرائيـة هي أدوات علمية . هي لا تعتمد عـلى التذوق الجـمالي من أجل استكشـاف النص . هي تنطلق من التذوق الجمالي ، لكنها لا تعتمد عليه . أقصد بهذا ما قصده « بيتيت » حينما طرح

قانون التوازن الانعكاسي . والمقصود بالتوازن الانعكاسي أنّ القارىء حينما يقرأ نصّاً ما ، قد يشعر أمامه بأنّه نص جميل يستحوذ على نفسه ، أو قد يشعر بأنّه نص غير جميل ولا يستحق الوقوف عنده وقفة ثانية .

لو حكم القارىء على نص ما بأنّه جميل ، وهو مجرد قارىء ، فالذي سيحدث أنه ستستعيد في ذاكرته ذكرى هذا النص بما أنّه نص جميل ويقف عند حدود استذكاره واسترجاعه في نفسه . إنّما لو وقف قارىء ناقد ، أي ليس مجرد قارىء ، على نص جميل وأحسّ بجماليته فإنّه سيعود إلى النص مرة أخرى ليوجه إلى نفسه هذا السؤال : لماذا هذا النص جميل ؟ السؤال هنا سؤال فلسفي ، وهو بالضرورة سؤال علمي لأنّ العاشق الحقيقي لا يسأل لماذا معشوقته جميلة . يكفيه أن يشعر بجمالها ويقف عند هذا الحد . أمّا الفيلسوف والعالم فإنّه يحول الأشياء المسلم بها إلى إشكالية ، يجعلها موضع تساؤل .

إذن الناقد الجديد هو ناقد يقوم بطرح الأسئلة التي هي في العادة أسئلة غير مطروحة ، أسئلة نمرّ بها سريعاً دون أن نقف عندها . كنا نكتفي بالتذوق الأول ، نكتفي بالإحساس بالجمال ونمرّ . إنّما الآن نحن نحاول ونسعى إلى أن ننتقل إلى مرحلة أرقى من مرحلة التذوق الأول ، وهي المسألة العلمية الفلسفية . ومن خلال ذلك انتقل النقد ليكون فلسفة أو لكي يحلّ محل الفلسفة اليوم . النقد الجديد لم يعد ذلك النقد القديم الذي يمارس عشقه وتذوقه الجمالي على النص ، وإنّما هو نقد يمارس أسئلة الجمال ، وليس الجمال نفسه . يمارس أسئلة اللغة وليس اللغة نفسها . يمارس أسئلة النص وليس النص نفسه . إنّه ضرب من مساءلة الذات ، ضرب من إثارة الأسئلة ، ضرب من إزعاج الساكن والراكد ، ضرب من البحث الصعب . ولهذا فإنّه منهج صعب لأنّه يبحث عن الصعب . إنّه منهج يبتعد عن السهولة لأنّه لا يريدها . هو يريد المراحل التي لم نستكشفها أو نمارسها بعد . وأنت تعلم أنّ الفكر العربي في غالبه فكر لا يرتاح للفلسفة ، ولا يمارسها . والممارسة الفلسفية في الفكر العربي قليلة ومحدودة .

لكننا نرى اليوم أنّ هذا الضرب من الممارسة يجب أن يعود ، أن يقوى ، أن يكون شيئاً مطروحاً في ساحتنا الثقافية لا لكي يكون بديلاً عن كل الممارسات الأخرى . لا . نحن لا نُلغي الآخرين ، ولا نلغي أذواق الآخرين ، ولا نجادلهم

فيهـا ، وإنّما نحن نـطرح منظوراً بـديلاً يقف مـع هذه المنـظورات لكي يسعى معهـا للوصول إلى استكشاف الشخصية العربية من خلال نصوصها .

إذن هـو مبحث فلسفي وليس مجرّد مبحث نقـدي كما كـان النقد في السـابق ، وإنّما هو تطوير للنقد .

**□ هل يصنف الناقد البنيوي نفسه بأنّه ناقد أيديـولوجي لـه نظرة لا إلى النقـد وحده بل إلى الحياة والمجتمع كما هو الناقد البنيوي في الغرب ؟ هل تستخدم منهجاً آخر غير البنيوية إذا وجدت أنّ النص يضيق بمنهجك ؟ .**

ـ في الواقع أنني لست بنيوياً . أنا أستخدم البنيوية ، ولكني من حيث التصنيف العلمي ، أنـا ناقـد ألسني ، والألسنية هي علم اللغـة وتحت مظلة علم اللغـة تأتيـك البنيوية وتأتيك السيميولوجية وتأتيك التشريحية وتأتيك الأسلوبية . هناك أربعة مناهج تحت مظلة النقد الألسني . الشيء الوحيد الذي أنا ملتزم بـه هو مبـدأ النقد الألسني . أمّا أن أكون بنيوياً أم لا ، فهذه مسألة أنا لست ملتزماً بها على الإطلاق . أنا أستخدم البنيوية في أوقات معينة ، واستخدامي لها هو استخدام انتقـائي . أنا أستخـدم بعض أدواتهـا وأرفض أدوات أخرى منهـا ، مثلما أني أستخدم بعض أدوات السيميـولـوجيـة وبعض أدوات التشريحيـة وبعض أدوات الأسلوبية . أنـا أخـرج بمـزيـج من المنـاهـج الأربعـة يصدق عليـه وصف النقـد الألسني ، لكن لا يصـدق عليـه وصف البنيـويـة فقط ، أو السيميـولوجيـة فقط ، أو التشريحية فقط ، أو الأسلوبيـة فقط . منهجي هو مزيج من هذه الأربعة ،لكنه يظل شيئاً تحت مظلة النقـد الألسني . ولهذا فـإني أسمّي دراساتي دائماً بالنقد الألسني .

**□ لكل ناقد أسلوبه في الاقتراب من النص ، من العملية النقدية . .**

ـ النص بالنسبة إليّ هـو مادة للقـراءة ، ثم مادة للتـذوق . بعد ذلـك هو مـادة للحكم عن حـالات التذوق . كيف نشـأت وكيف صارت الاستجـابة مـا بـين النص وبـين ذاتي . هو سؤال مـوجـه إلى الـذات ومـوجـه إلى النص في الـوقت نفسـه ، أي العـلاقة التي نشـأت مـا بـين النص والـذات ، كيف نشـأت ولماذا؟ ثم كيف استـطاع هذا النص أن يشكل في داخلي دلالات جديدة لم تكن من الدلالات الخاصة بي أنا، لم تكن من المنظورات الخاصة بي ، لكنها منـظورات تشكلت في نفسي بناء عـلى استقبالي لهذا النص ثم على اسـترجاعي لـه داخل نفسي ، أي أنّ النص خليـة حية دخلت إلى

خلايا حية في مخّي فتفاعلت هذه الخلايا بعضها مع بعض وتولّد عنها خلية ثالثة . الثالثة التي تـولدت ليست هي النص كله ، وليست هي ذاتي كلهـا ، وإنّما هي مـزيج من الاثنين معاً . لقاء تلاقـح بين الاثنـين . النص هنا بـذرة ، وأنا بـذاتي بذرة أيضـاً ، وهاتان البذرتان تلاقحتا في هذه العلاقة ما بيني وبـين النص . أي أن العامـل المحرك هنـا ليس النص وحده ، وليس الـذات وحدهـا ، وإنّما نحن معـاً . كل هـذا يحدث بعيداً عن الكاتب المنشىء المبدع الأصلي ، لأنّ المبـدع الأصلي بعيـد عنّا كـل البعد في هذه الحالة . الوجود الحقيقي هو للنص وللقـارىء ، ثم الدلالـة الحقيقية هي النـاتج الثـالث لهذين . النص كـما قلنا يمثـل رقم ١ والقارىء يمثـل رقم ٢ فعنـدنـا سيتلوهمـا رقم ٣ الذي هو الناتج لهذين اللقائين .

هذه هي العملية النقدية عندي ، أي كيف أنّ رقم ١ ورقم ٢ أفضيا إلى رقم ٣. وكل الاستحضارات التي تنبع من النص لكي تخرج وتشكل رقم ٣ هي المسعى الذي أسعى من أجل تحقيقه وكشفه للقارىء الذي سينظر إلى نقدي على ذلك النص .

**□ ما رأيك بالنصوص الألسنيـة والبنيويـة التي نُقلت إلى العربية ؟ وهل كـان النقل سليماً ؟**

ـ بالنسبة لترجمات الألسنية بالذات هناك تشـويه كبـير جداً . كمثـال على ذلـك كتاب دي سوسور « محاضرات عن الألسنية العامة » مُترجم أربـع ترجمـات عربيـة ، ثلاث منها رديئـة رداءة حقيقية . الـرابعة قـد تكون لا بـأس بها أو مفيـدة لكن هناك ثـلاث ترجمـات لهذا الكتـاب رديئة ومضللة ، ولن يخـرج القارىء فيهـا بـأي فـائـدة علمية ، بل بـالعكس ستضلله وتشوه معـرفته لهـا . أخيراً تُـرجم عندنـا كتاب لأحـد الأساتذة عن تشـومسكي ، والترجمـة مضللة وغير صحيحة ، بل إنّها تـرجمة خـائنة لأنّها تغش القارىء العربي . وقد قمت بنشر نقد لها .

هنـاك خلل كبير في تـرجمة الألسنيـة . إنّ كثيراً من القـرّاء العرب أسـاؤوا فهم الألسنية ، وبالتأكيد البنيوية أيضاً ، بسبب سوء الـترجمات لأنّها لم تـوصل لهم المعـرفة توصيلاً حقيقياً . ولهذا السبب فإنّ معظم البنيويين العـرب يستقون معـرفتهم النقديـة من الثقافات الغربية ولا يستقونها من الترجمات . ولهذا فـإنّهم يستطيعـون أن يمارسـوا النقد . أمّا القارىء العربي الذي غاب عنـه المنهج منقـولاً بلغة سليمـة فهـو مـا زال عاجزاً عن معرفة هذا المنهج بسبب أنّ الكتب التي وصلت إليه كتب مشوهة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وحول واقع النقد العربي قال الدكتورالغذامي أخيراً :

- أنا أشيد بالجهود النقدية العربية التي كانت في الخمسينات والستينات : الدكتور محمد مندور ، الدكتور إحسان عباس ، الدكتور محمد النويهي وهؤلاء النخبة . هؤلاء النقاد قدموا خدمة جليلة للنقد العربي ، وكتبوا أعمالاً تتلمذنا نحن عليها . إنّ عدم اتفاقي معهم لا يعني أنني أنكر الجهود العظيمة التي قدموها للنقد العربي المعاصر .

أمّا عن واقع النقد العربي اليوم فأنا لا أقول إنّه بخير . إنّ كل المجهود العربي الثقافي اليوم بينه وبين الخير مراحل لا بد أن نسعى لاجتيازها لكي نصل . إنّ كل الفعل العربي سواء الثقافي أو سواه ، مقصّر عن الأحلام التي نصبو إليها . لكن هذا لا يعني بحال من الأحوال أنّ أزمة الفكر العربي بعامة ، وليس النقد فقط ، هي أزمة الإخفاق والضياع والتشتت . إنّها أزمة ، ولكنها أزمة الأسئلة وأزمة البحث وأزمة مراجعة الذات ، خاصة بعد الإخفاقات السياسية التي نعرفها كلنا . هذه جعلتنا الآن نمرّ بمرحلة مخاض صعبة لكني أعتقد أنّها مهمة جداً وضرورية جداً لأنّها جعلتنا نسأل عن كل شيء . الإنسان العربي لم يُهزم ، إنّه يعيش في حالة الصدمة ، لكن الصدمة هذه سيتمخض عنها شيء . وهذا أمر لا شك فيه .

□ **ومفهـــــوم الحداثـــــة ؟**

- مفهوم الحداثة من المشكلات العويصة في تفكيرنا اليوم . هي مصطلح عائم لا يحمل تعريفاً منهجياً محدداً نستطيع من خلاله أن نتبين مواقفنا من الحداثة معها أو ضدها . أنت تعلم أنّ عدداً كبيراً من الجمهور يقف ضد الحداثة ، ويشكك في نواياها ، ويتخوف منها على التراث وعلى اللغة والموروث عموماً .

من هنا نجد الذين يقفون مع الحداثة وإزاءهم الذين يقفون ضد الحداثة ، ولكل منهم تعريفه للحداثة الذي يحمله والذي لا يوافق الآخر عليه . الذي مع الحداثة هو في الواقع مع تعريفه الخاص للحداثة ، والذي ضد الحداثة منطلق من مفهومه الخاص للحداثة ، ولهذا السبب فإنّ كل باحث معاصر مُطالَب بأن يقدّم بين يديه مفهومه الخاص للحداثة لكي يكون الآخرون على بيّنة من أمرهم في تعاملهم معه إمّا قبولاً وإمّا رفضاً .

لقد حاولت في كتابي « الموقف من الحداثة » ، وفي كتب أخرى ، أن أطرح

الصورة التي أراها للمفهوم الحداثي الذي أتبناه .

مفهومي للحداثة يقوم على أنّ الفكر الإنساني عامة هو فكر متواصل ، فكر يقوم من حلقات متسلسلة لا يمكن بترها ، لا يمكن إقامة حاجز معرفي تام في حياة الأمة إذا كانت هذه الأمة متحضرة . ففكرها متواصل ، ومهما بدت الأشياء جديدةً فإنّها في الواقع جديدة في ظاهرها ، ولكنها في جوهرها امتداد . هناك ثوابت قد تكون خفيّة ، لكنها موجودة ،وبجانب هذه الثوابت هناك متغيرات عديدة تتغير مع الزمان وتتغير مع المكان . ولو عاد الإنسان بتفكيره إلى ماضيه السحيق ، ونظر أيضاً من حواليه ، لوجد أنّ في وجوده الخاص أشياء ثابتة كانت ممتدة عبر الأجيال الماضية كلها لا يختلف هو فيها عن جيل من أمّته مضى عليه ألف عام . وإزاء هذه الثوابت لديه متغيرات كثيرة تختلف عن تلك التي كانت منذ أسلافه . لو تبينت لنا حال الثوابت من حال المتغيرات فعندئذٍ سنكون على بينة من أنّ الثابت هو العنصر الذي يمثل الهوية في الأمة . أقصد بكلمة « يمثّل الهوية » أنّنا لو ألغيناه لتغيرت عندئذٍ صورة الأمة . لو قرر العرب اليوم أن لا يتكلموا اللغة الفصحى لاختلفنا ، لم نعد عرباً . لأصبحنا شيئاً آخر . لو قررنا أن نلغي النحو العربي ، لم تعد اللغة العربية عندئذٍ هي اللغة العربية ، ستصبح شيئاً آخر . إذن اللغة الفصحى والنحو العربي شيء ثابت ، نتفق نحن فيه مع امرىء القيس على الرغم من فارق ألف وخمسمئة سنة .

إذن هناك شيء ثابت نتشابه فيه ونتماثل مع امرىء القيس . بإزاء هذا الثابت ، كان امرؤ القيس يتكلم بمعجم لغوي محدد نستطيع أن نتبينه بمجرد أن نقرأ أي قصيدة لهذا الشاعر ، عندئذٍ سنكتشف أنّها قصيدة جاهلية حتى ولو لم نعرف صاحبها ، أو لم تُنسب إلى صاحبها . لكننا لو قرأنا اليوم قصيدة للسياب ، لخليل حاوي ، لصلاح عبد الصبور ، لأمل دنقل ، سنكتشف تماماً أنّها قصيدة حديثة وأنّ الشاعر ينتمي إلى جيل من أجيال القرن العشرين .

السبب في إحساسنا هذا هو استخدام معجم لغوي معين دون آخر . إذن المعجم اللغوي بتردداته على مستوى المفردة ، وعلى مستوى تركيبة الجملة ، وعلى مستوى الصورة ، وعلى مستوى الأداء وعلى مستوى الإيقاع . هذه أمور يختلف فيها شاعر الأمس عن شاعر اليوم على الرغم من اتفاقهما في الجذر الأساسي الذي هو اللغة الفصحى وتركيبتها النحوية .

إذا اكتشفنا هذه الأشياء اكتشفنا الثوابت واكتشفنا المتغيرات . عندئذٍ سنستطيع أن نحسن التعامل مع ماضينا ، ونجيد الحركة في حاضرنا ، ونستطيع أن نتبين الأشياء التي نصر على فرضها على مستقبلنا . فالثابت سنتمسك به لأنّه هو الذي يربطنا بالماضي ، ويؤسس لنا وجوداً متجهاً إلى المستقبل ، بحيث يجعل العربي الذي سيأتي بعد ألف عام متفقاً مع العربي الذي مضى عليه ألف عام .

إزاء ذلك ، فالمتغيرات هي التي سنسمح للعربي الذي سيأتي بعدنا بأن يتنازل عنها ، ولا نصر نحن على فرضها عليه . ولو فرضناها عليه سيتهمنا نحن بالقدم ، بالتصلب في مواقفنا . أمّا لو تسامحنا معه فيها فسينظر إلينا نظرة تطورية ، وهي أننا منفتحون على الحياة وعلى الزمن . هذه هي الحداثة . القدرة على تبين الثابت الجوهري والتمسك به وتبين المتغير الهامشي والتسامح في أمره ، إن كان ضرورياً لحالتنا الثقافية وحالتنا المعيشية أخذنا به . إن كان غير ضروري لها ، أو جاء بديل عنه أفضل منه تنازلنا عنه .

هذه في رأيي هي الحداثة . إنّها معادلة واضحة الرؤية بين ما هو جوهري لا بدّ من التمسك به لكي نتمسك بهويتنا وقيمتنا الحضارية ووجودنا التاريخي ، وبين المتغير الذي لا يؤثر على هويتنا ولا على وجودنا ، ولكنه يعيننا على التحرك ويساعدنا عليه . هذا هو منظوري للحداثة ، معادلة بين الجوهري والهامشي ، وبالتالي التمسك بالجوهري والتسامح مع الهامشي .

( الحوادث ١٣/١١/١٩٨٧ )
( القبس ٣٠/٤/١٩٨٨ )

# مع الدكتور عبد الملك مرتاض

□ هل لكم اهتمام واسع بالدراسات الشعرية ؟

ـ إن اهتمامي بالدراسات الشعرية اهتمام ضئيل، وربما يعود ذلك إلى أنّ طبيعة الدراسات الأولى التي قمت بها في حياتي العلمية كانت منصبّة على النثر. فابتداءً من أول كتاب ظهر لي : « القصة في الأدب العربي القديم » إلى دكتوراه الحلقة الثالثة التي دارت حول فن المقامات في الأدب العربي ، إلى دكتوراه الدولة التي قدمتها عن أجناس النثر الأدبي في الجزائر ، تجد أنّ لي اهتمامات لا علاقة لها بالشعر . ولكني حاولت فيما بعد أن أبحث وأكتب بالمنهج الجديد . لا أقول إنّه المنهج الذي ننقله صورة طبق الأصل عن أميركا ومن فرنسا بالذات وإنّما أنا أقرأ في هذه المناهج وعن هذه المناهج ثم أحاول أن أرسم طريقاً شخصياً لنفسي بحيث لا يصبح ما أكتب غريباً عن القارىء العربي .

بالنسبة لكتاب « بنية الخطاب الشعري » لعبت المصادفة دوراً كبيراً في إنجاز كثير من الأعمال وفي إفراز كثير من الأحداث . قمت بزيارة إلى صنعاء ، إلى جامعة صنعاء بالذات ، تعرفت فيها إلى الدكتور عبد العزيز المقالح وقد أهداني بعض أعماله. وكنت أقرأ ديواناً له فاستهواني أن أكتب شيئاً عن قصيدة في ديوانٍ له. وقد اخترت قصيدة عنوانها « أشجان يمانية » وأخذت أكتب عنها فعالجتها من ستة مستويات من حيث البنية ، من حيث الصورة الفنية فيها ، من حيث الإيقاع ، من حيث تعامل الشاعر مع الزمن ، من حيث المعجم الفني الذي استعمله الشاعر. كانت تجربة حقاً مثيرة أدهشت كثيراً من الأصدقاء في صنعاء عندما زرت جامعة صنعاء، وأنا شخصياً اندهشت لما يعطيه النص الأدبي ، بحيث إنّ نصّاً قصيراً يمكن أن يُعطي كل هذه الحقائق . إنّها ليست حقائق بالمفهوم الفلسفي أو العلمي ، وإنّما نعدّها نحن حقائق أدبية . ومع ذلك فأنا لا أعتبر هذا الكتاب إلّا تفريغاً لعملية قراءة قمت بها لهذه

القصيدة . وقد طُبع الكتاب بدار الحداثة في بيروت وأترك الحكم عليه للقرّاء .

□ **وهل استخدمت منهجاً معيناً في نقدك لهذه القصيدة ؟**

ـ بعض الناس يقول إنّه نهج بنيوي ، وبعض الناس يقول إنّه ألسني ، وأنا أعتبره منهجاً خاصاً بي لا هو ينتمي إلى البنيوية انتماء خالصاً ، ولا هو ينتمي إلى الألسنية انتماءً بحتاً ، وإنّما قد يكون أخذ من البنيوية شيئاً ، استوحى البنيوية استيحاءً خفيفاً أو عميقاً . كما أنني لا أنكر أنني ركّزت على الجانب الأسلوبي ، على الأسلوبية ، فاستخدمت المنهج الأسلوبي أكثر مما استخدمت المنهج البنيوي في تشريح هذه القصيدة في كتابي « بنية الخطاب الشعري » .

□ **هناك حيرة أمام مناهج النقد الحديثة لا يعرف الناقد العربي كيفية الخروج منها بحلّ أمثل . .**

ـ أولاً أنا أرفض بدون تردد أن نقلّد المناهج الغربية . لا ينبغي أن نأخذها كبضاعة ، كالبضائع الكمالية التي نشتريها من الغرب . ونحن إن لم نفعل ذلك ، فلا ينبغي أن نُعَدّ أدباء ولا نقاداً ، وإنّما سنُعَدّ من المجترّين ومن المتخلفين ومن أولي التبعية للغرب فكرياً كما كنّا من أولي التبعية له اقتصادياً وصناعياً .

ثانياً السؤال هو كيف يمكن إرساء منهج عربي . إنّه سؤال محيّر فعلاً ، ويطرحه عشرات النقّاد العرب في الجامعات وفي ما يكتبونه في الصحف والمجلات والكتب . كلٌّ منّا يريد أن يرسي منهجاً عربياً . لا أعتقد أنّ واحداً من النّقاد العرب المعاصرين سيعترف لنا بأنّه مقلّد . ولكن هذا التقليد يأتي أحياناً بدون قصد وعن غير شعور . وربما أيضاً يحتاج إلى ذكاء أعمق لأنّ المرء أحياناً يقلّد ويزعم أنّه لا يقلّد .

في رأيي أنّ الإشكالية ستظل إلى نهاية هذا القرن وربما إلى بداية القرن المقبل لأنّها إشكالية فكرية وتحتاج إلى وقت طويل ، وتحتاج إلى أن نرصد لها جهوداً علمية متضافرة ومتوالية ، ومن قبل فرق مختلفة من النقّاد من أجل أن نبلور منهجاً نقدياً عربياً . ثم قد يقول قائل إنّ المنهج النقدي العربي بالذات لن يكون لأنّ القضية ليست هنا بالمفهوم العربي القح ، فهي قضية علمية . المنهج عادة علمي لا ينبغي أن نُسبغ عليه صيغة الجنسية ، إنّما مع ذلك أنا أعتبر أنّ المنهج العربي هو أن نلج النص بذوق عربي . أنا إذا اتقنت منهجاً ما ، البنيوية مثلاً ، واطّلعت على جميع ما قيل

حولها ، وما كُتب عنها ، وتعرّفت بعمق على أصول هذا المنهج لدى روّاده ، ولدى زعمائه في الغرب ، ولا سيما في فرنسا ، ثم جئت أكتب عن النص العربي ، هل أكتب عن النص العربي بهذه البنيوية الجافة الميكانيكية كما تُتمثّل في الغرب ، وكما يولج بها في النص الغربي ؟ لا أعتقد أننا إذا فعلنا ذلك سننجح بهذه الكيفية في تناول النص العربي . أنا قمت بتجارب مختلفة الآن يمكن أن أمثّل لبعض التجارب التي قمت بها . أول تجربة في التعامل مع النص الفصيح لأنني في الحقيقة انزلقت إلى المنهج الحديث من خلال تعاملي مع النص الشعبي فكان أول عمل تجريبي قمت به في التعامل مع النص هو كتابي « الأمثال الشعبية الجزائرية » الذي ظهر منذ تسع سنوات ، ثم « الألغاز الشعبية الجزائرية » ، ثم في سنة ١٩٨٠ كنت في جامعة وهران أدرّس لطلاّب الماجستير النص الأدبي . شيء يشبه المصادفة . كنت أحاول أن أتحدث لهم عن النثر الفني القديم ، وفجأةً جئت إلى نصّ لأبي حيان التوحيدي من « الإشارات الإلهية » يقع في زهاء ثمانية سطور . أخذت أحلّل النص بطريقة متحذلقة إلى حدّ ما ، بطريقة جامعية ، ولكني شعرت بأنني لم أشبع النص تحليلاً ، فأصبح التحليل ، أو الذي أطلقت عليه فيما بعد : التشريح ، عبارة عن كتاب كامل لنص قصير ، والكتاب ظهر في الجزائر في ديوان المطبوعات الجامعية تحت عنوان « النص الأدبي من أين وإلى أين » . أعتقد أنني في هذا الكتاب كنت أميل إلى البنيوية وأميل إلى الألسنية ، ولكني في الوقت ذاته كنت مستقلاً بشخصيتي . أزعم أنّ القارىء ، وهذا حسب الكتابات التي كُتبت عن الكتاب، وقد اقتربت الآن من العشرين دراسة، أجمع على أنني لم أكن بنيوياً ، وإنّما كنت ذا منهج مستقل داخل هذه النزعة البنيوية . لأننا حتى إذا تحدثنا عن البنيوية ما هي لا يستطيع أحد أن يجيبنا مثلاً رولان بارت هو أحد روّاد البنيوية في فرنسا ، وفي كتابه « الكتابة في درجة الصفر » لم يستطع أن يجيب على هذا السؤال الكبير ما هي البنيوية وفي كتابه « إس زيد » حلل قصة لراسين بعنوان سرادين . في هذه القصة لم يكن رولان بارت أبو البنيوية بنيوياً ، وإنّما كان فرويدي النزعة ، كان نفسانياً ، حلّلها تحليلاً نفسياً ، واستغرق التحليل كتاباً كاملاً .

المهم أننا نجد داخل البنيوية عدّة بنيويات ، أو داخل المنهج البنيوي مناهج بنيوية ، والذكي هو من يستطيع أن يكيّف هذا المنهج بالذوق العربي بحيث لا يصبح غريباً ولا ناشزاً عند قارئه العربي .

صحيح هناك فوضى نقدية عربية الآن والواحد منّا يشعر فعلاً بـالتقزز والغثيـان عندما يرى هذه الكتابات . الخلاف رحمة كما يقول الفقهـاء . الخلاف بيننـا شيء جيد ودائماً يفضي إلى إخصاب حركة فكرية . هذا شيء محمود . إنّما أن نختلف إلى درجة متباعـدة فـأتصور بـأنّ من الناس من يعيش في العقـد التاسـع من هذا القـرن ، في الأعوام الثمانين بذهنية القرن التاسع عشر . أنا هنا أتّهم الجامعيين بـالذات لا جمهـور النقاد ، أو النقاد الهـواة ، اتّهم ما يُـطلق عليه بـالنقاد الأكـاديميين أو الجـامعيين ، إنّ الكثير من هؤلاء النقاد يقفون كالأطواد أمام كل تجديد ، وأمام كل تفتح عـلى الثقافـة الجديدة ، وعلى المناهج الجديدة . لماذا ؟ هل العلم ينتهي عند مرحلة معينة من الزمن بحيث لا يمكن أن نطوره ؟ أنا أعتقد أنّه لو جاء أبـو عثمان الجـاحظ لما كان بنيـوياً ولا كان ألسنياً ولا أتقن كل هذه المذاهب ولا خاف منها . أعتقد أنّ هذا يعود إلى قصـور ثقافي ، إلى مرض في الذهنية الثقافية . إنّ الفوضى المنهجية الآن قـائمة بـين جماعتـين اثنتـين كلتاهما متـطرفـة في رأيي . هنـاك من النـاس من يـدعـو إلى التعلق الشـديـد والتمسـك الذي لا تمسـك مثله بالـتراث العربي الإسـلامي ، أي العـودة إلى المـاضي والاغتراف منه وحده على أساس أنّ الماضي العربي المشرق ماضٍ كامل والاغتراف من الغرب يُعدّ نقصاً فينا ، وربمـا يُعدّ مـظهراً من مـظاهر الغـزو الثقافي في رأي هؤلاء . الفئة المتطرفة الثانية هي فئة المجددين . فهناك مجددون وهناك مقلدون . وأعني بالمقلدين لا الذين يعودون إلى الماضي ويقلدون الأجداء ، وإنّما الذين يفـرّون إلى الأمام ليقلدوا الغـرب . أعفني من التمثيل لبعض الكتـابات التي تـظهر الآن في المشرق العـربي وفي المغرب العربي أيضاً ، الحقيقة أنّها يجب أن تكون أي شيء إلاّ أن تكون كتابة عربية . كتابات المستشرقين عن النص العربي أرقى وأشرق وأصقل من هذه الكتابات العـربية عن النص العربي . هذا شيء لا يمكن أن نسلم به ولا يمكن إلاّ أن ننزعـج منه . إذن دائماً الحل الأمثل يكون وسطاً . أعتقد أننـا ننطلق من الـتراث العربي. وقد جئت أنا بذلك في «النص الأدبي من أين وإلى أين» وفي «بنية الخطاب الشعري» وفي كتاب آخر هو الآن تحت الطبع عنوانه « بنية الحكاية في ألف ليلة وليلة » . عندي الآن اهتمامات كثيرة بالنص . أعتقد أنّ الحلّ الأمثل يكمن في الارتكاز على التراث العربي والانطلاق منه ثم بعد ذلك الاغتراف من الثقافة الغربية المتينة العميقة لأنّه بدون الثقافة الغـربية لا يمكن إلاّ أن نكون سطحيين . أقولها صراحةً : إنّ الثقافة العربية في وضعهـا الحالي لا يمكن أن ترقى إلى الثقافـة الأوروبية . ولكن لا ينبغي أن يكـون هذا بمثـابة عقـدة

نقص ، فنحن نعتز بالتراث ويجب أن نحافظ عليه ، ولكن في الوقت ذاته يجب أن نستمد من التراث الغربي المعاصر ، من الثقافة العربية المعاصرة ، وأن نمزج بين الثقافتين ونخرج بثقافة عربية عصرية . وأقصد بالثقافة هنا كل ما نكتب من نقد ورواية وما إلى ذلك . أقصد الكتابة بمعنييها : النقدي والإبداعي ، وإن كنت أنا لا أكاد أميّز بين النقد من حيث هو والإبداع من حيث هو لأنّ النقد الذي لا يكون إبداعاً لا ينبغي له أن يكون نقداً في رأيي .

□ هل ترون أنّ النقد العربي يمرّ بأزمة ؟

ـ نعم أنا موافق على أنّ النقد العربي يمرّ بأزمة . هذا النقد كان كلاسيكي النزعة ، كان يمثله طه حسين والعقاد والزيات ومندور . ثم ظهرت مدارس نقدية ، وكانت اتجاهات مختلفة بعضها حديث متطور ، وبعضها كلاسيكي تراثي . والنقد العربي ، أو النقد في مفهوم الناقد العربي ، أصبح في مفترق الطرق .

كيف ننقد ؟ هل نعود إلى التراث ؟ وهل المناهج التراثية صالحة لأن نطبقها على النص الأدبي العربي المعاصر ، أو نبحث عن مناهج أخرى أكثر تطوراً وأكثر رقياً ؟

هنا تكمن الإشكالية ، فبعض النقاد العرب المعاصرين ، ولا سيما في المغرب العربي ، لم يترددوا في أن يقبلوا على المنهج الفرنسي والنزعات النقدية السائدة في فرنسا وأكثرها نزعات عبثية ، وأذكر منها للمثال النزعة البنيوية . فما هي هذه البنيوية ؟

هذه البنيوية شيء يتمثل في الذهن ، ولا يوجد في عالم الحقيقة ، حتى إذا تحدثت عن أكبر ناقد بنيوي فرنسي وهو رولان بارت لا أجد عنده جواباً ، وهو يقول بنفسه لا أستطيع أن أعطي جواباً . وعندما جاء ليطبق كتب كتاباً مشهوراً لم يبتدع فيه منهجاً بنيوياً في رأيي ، وإنما ابتدع منهجاً فيه شيء من البنيوية ، وشيء كثير من النزعة النفسية .

إذن في هذا الخضم ماذا نصنع وكيف نواجه المشكلة الحادة ؟ كيف ننظر إلى النص العربي ؟ وبسؤال آخر : كيف نقرأ النص العربي كما يقول المحدثون ؟ هل نقرأه بذهنية تراثية عفا عليها الزمن كما كان يقرأه الآباء والأجداد ؟ أو نقرأه بذهنية عبثية كما يفعل الكثير من الكتاب المعاصرين ممن يطلقون على أنفسهم اسم النقّاد ؟ .

أعتقد أننا مضطرون إلى الحلّ الوسط ،والسبب في اعتقادي يكمن في المنزلة بين المنزلتين . لا يمكن أن نعود إلى المناهج التراثية التي مضى عليها الدهر كما لا يمكن أن نتجاهل الذوق العربي وأن نتجاهل طبيعة النص العربي ونأتي بأكداس من المصطلحات النقدية الغربية ، ثم نُغرق بها سوق النقد العربي .

إنّ الكثير من المصطلحات لا يفهمه حتى الذين يروجون له في كتاباتهم. أنني أتّهم . لماذا ؟ لأنّ هذه المصطلحات ، في الغرب نفسه ، في فرنسا نفسها ، تجد النقاد غير متفقين عليها . فكيف إذن يجيز أحدنا لنفسه أن يترجم باجتهاده هذا المصطلح أو ذاك ، ثم يتعصب له ويروّج له ويعممه في الكتابات العربية المعاصرة ؟

إنّ المشكلة في اعتقادي من هناك . إنّها تنطلق من ضرورة الاتفاق على المصطلح النقدي . بعد أن عانينا المصطلح العلمي ، ها نحن نعاني المصطلح النقدي . إنّ الكثير من الألفاظ أو من المصطلحات المستعملة لا يفهمه القارىء العربي العادي ، ولا يفهمه أيضاً حتى الذين يتمتعون بثقافة جامعية تقليدية إذا صح مثل هذا التعبير . فالنقد العربي إذن ، في وقتنا الحالي ، ليس بخير . والرواية في اعتقادي هي أرقى الأجناس الأدبية التي تكتب في هذا العصر سواء في المغرب العربي أو في المشرق العربي . ثم نجد اتّجاهين في النقد مهيمنين : الاتجاه الذي يحن إلى الماضي البالي ، والاتجاه الذي يكر إلى الأمام ويقتبس من المناهج الغربية سواء أكانت انغلوسكسونية أم فرنسية .

هناك اتّجاه متأنٍ وسط يحاول الأمرين : يحاول أن ينطلق من التراث العربي ، من التجربة العربية في الرؤية إلى النص الإبداعي ، ويستعين بالمناهج الغربية الحديثة ليطعّم بها هذا المنهج . طبعاً هذه الرؤية لا أراها تلفيقية ولا توفيقية ، إنّما في كتاباتي تعاملت بالنص العربي ، بالنص الشعبي والنص الفصيح ، في سبعة من كتبي آخرها « بنية الخطاب الشعري » وأولها كتاب « النص الأدبي من أين وإلى أين » حللتُ فيه نصاً لأبي حيان التوحيدي بمنهج بنيوي . ولم يتقزز منه أي ذوق عربي في اعتقادي بحسب ما كُتب عن هذا الكتاب وبحسب ملاحظات الأساتذة الذين أمدّوني بها .

إذن في اعتقادي أنّ على الواحد منا أن ينطلق من التراث أساساً وينتهي إلى الحداثة ، لا أن يقفز إلى الحداثة قفزاً دون أن يعود إلى التراث . حتى كبار النقاد الغربيين ينطلقون من نظرية أرسطو للشعر . ينطلقون من التراث لينتهوا إلى الحداثة .

وقد حاولت أنا ما حاول هؤلاء ، فابتدأت من رؤية الجاحظ للنص الشعري ، وحاولت المقارنة بين نظرية الجاحظ ونظرية جان كوهين في كتاب بنية الخطاب الشعري .

هذا هو المنهج الذي أحاول أن أرسخه وأؤصّل له عربياً . أن لا أكون غربياً ولا أكون تراثياً ، وإنّما أستفيد من التراث الغربي ومن حقول المعرفة الجديدة عند الغربيين ، وأستفيد في الوقت ذاته من التراث العربي .

□ أي لا حداثة إذن بدون تراث .

ـ هذا هو اعتقادي . لا يمكن أن نبني حضارة على أنقاض الهوان . لا يمكن أن نبنيها إلاّ على أساس . الأمة العربية ليست أمة صغيرة ويجب ألاّ تخدعنا الزخارف عند الغرب . فهذه حضارة عبثية ، حضارة نشأت من عقد ومن مشاكل حضارية يشهدها القرن العشرون . نحن بطبيعة الحال نعيش في هذا القرن ولكن لنا أخلاقنا وتراثنا وتقاليدنا وثقافتنا العربية المتأصلة . في الشعر لنا تقاليد ، ولنا في النقد تقاليد ، وحتى في كتابة النثر . المقالة العربية شبه أقصوصة . وهناك محاولات روائية كثيرة مثل حي بن يقظان لابن طفيل ، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري . وهناك محاولات أخرى كثيرة . حتى في أشكال السرد الأدبي نجد أصولاً يمكن أن ننطلق منها . نحن لسنا أمّة صغيرة . لسنا الكونغو ولا أفريقيا الوسطى . نحن لنا حضارة ، وكنا بهذه الحضارة نحكم العالم من الهند إلى أوروبا والأندلس .

إنّ الحداثة حين لا تقوم على التراث ، ولا تنطلق منه ، هي كالشيء الذي نقطعه من دون أصله .

□ وكيف تتصور علاقة الشعراء العرب المحدثين بالتراث ؟

ـ لا أعتقد أنّ كل شعراء الحداثة ينفرون من الماضي. خذ مثلاً عبد الوهاب البياتي ، إنّه يغرف الكثير من التراث العربي، وأعتقد أنّ معظم الشعراء العرب المعاصرين يفعلون فعله . إنّ الشاعر العربي الحديث هو من يهضم التراث ويقرأ التراث ويستفيد منه إمّا باستخدام الرمز وإمّا بتوظيف التراث وهو بطبيعة الحال يكتب قصيدة حديثة .

نحن في أي جنس من الأجناس الأدبية ،ولا سيما الشعر والنقد، لا نميل إلى أن

ينطلق الناقد أو الشاعر من الصفر لأنّ لنا حضارة . ان القصيدة العربية الحديثة هي القصيدة التي لا تتنكر للتراث ، وتظل مع ذلك حديثة لأنّ الشعر عندما تمرّ عليه الأيام ويموت الشاعر لا يعود حديثاً ولا قديماً . فإمّا أن يصنف شعراً أو لا يُصنّف . والحداثة نسبية . فالواحد منا يعيش خمسين أو سبعين سنة أو مئة ، ثم تأتي القرون فيصبح الحديث قديماً . كل شيء يُعزى إلى الماضي ويصبح في حكم التراث فيفقد المعاصرة .

أنا أميز بين المعاصرة والحداثة . الحديث في رأيي هو الخالد . هناك أبيات في الشعر الجاهلي حديثة جداً ، وقد يعجز الشعراء العرب اليوم أن يأتوا بمثلها لأنّها فلتات من الخيال ومن الإبداع لا يمكن أن تتكرر . إذن فالبيت الحديث هو البيت الخالد والقصيدة الخالدة . حتى إن القصيدة المعاصرة تحمل هذه الصفة بصرف النظر عن كونها حديثة أو قديمة . إنّها تحمل صفة إجرائية للدلالة على الزمان ، في حين أنّ القصيدة الحديثة تتنصل من هذا التصنيف .

وفي اعتقادي أنّ القصيدة الحديثة موجودة ، وهناك نماذج من الشعر راقية . ونحن نفتخر بهذه القصيدة ونعتز بها، وأحسب أنّه سيكون لها شأن في التاريخ ، وستفرض نفسها في العالم .

**□ كتبت دراسات شتّى في نقد القصة العربية والرواية العربية ، كيف تنظر إلى تطورهما في الأقطار العربية ؟**

ـ أعتقد أنّ الرواية والقصة في الأقطار العربية أفضل من الشعر . لقد قطعت الرواية العربية حتى الآن شوطاً بعيداً نحو العالمية .

أمّا القصة فهي في اعتقادي تجربة، كأنّها مجرد قنطرة إلى كتابة الرواية، أو رجوع من الرواية إلى كتابة القصة للاسترواح كما عند نجيب محفوظ . فكأنّما الأديب حين لا يكون له نشاط موفور ، لأنّ الرواية تتطلب خيالاً أضخم ووقتاً أطول وثقافة أعمق وتكنيكاً أشدّ تعقيداً ، يعمد إلى كتابة القصة .

ونجد أحياناً كاتباً يبتدىء قاصاً ثم ينتهي روائياً . كأن المبدعين من الشباب يرون أنّ القصة أسهل ممارسةً من الرواية . ومع ذلك فإنّ كتابة القصة هي أيضاً صعبة جداً باعتبار أنّ القاص ينبغي أن يكثف الحدث واللغة .

وأختصر فأقول إنّ على الرواية العربيـة أن لا تحمل عقدة، فهي تقع في مسـتوى الأدب الإنساني ، وتقف جنباً إلى جنب مـع الروايـة العالمية . ونجد نمـاذج راقية من المغـرب العربي ومن المشرق العـربي . وأعـرف أنّ من الـروايـة مـا تُـرجم إلى خمس وعشرين لغة أجنبية . وهذا يدلّ على أنّ العالم أصبح ينظر إلى الرواية العـربية كـأدب إنساني راقٍ .

( القبس ١٩٨٩/٧/٣١ )

# مع د. عبد الواحد لؤلؤة

□ ما هي العملية النقدية ؟

- العملية النقدية هي عملية قراءة ذكية ، أو عملية قراءة يجب أن يكون أساسها قائماً على عين مفتوحة وذهن مفتوح . هذا بالدرجة الأولى . بالدرجة الثانية هذه العملية يجب أن تتحلى بالموضوعية . كلمة الموضوعية استهلكت . أصبحت تُستعمل بشكل غير دقيق . أقرأ الآن نصاً لفلان من الناس . فلان هذا أكرهه جداً أو أحبه جداً . أعمل جهدي أنا ككاتب نقد أتعاطى الكتابة النقدية أن أتجرد من مشاعر الحب أو الكره تجاه النص . أنا لا أنظر إلى النص في فراغ ، إنّما أنظر إلى النص في وسط سياق معين . النص في فراغ كالشجرة مقطوعة الساق . هي تشبه الشجرة ولكن لا جدوى منها . الجذور التاريخية مهمة . الأساس الفني مهم . الشكل في القصيدة مهم جداً . ما يقال عن الشكل العمودي أو عن شعر التفعيلة ، أو عن الشعر الحر الذي لا يلتزم الوزن ولا القافية . الشكل بحد ذاته مهم جداً في إعطاء الصورة أو إعطاء الانطباع النهائي للقصيدة . إذا استطاع كاتب الدراسة النقدية أن يتجرد من عواطف الحب والكره للنص ، وأن يقرأ وهو مفتح العين مفتح الذهن ، وأن يكون له من المهاد الثقافي ، من الأساس الثقافي بشكله العام ، على اطّلاع بما قيل عن الشعر بشكل عام أو عن الرواية بشكل عام أو عن المسرح بشكل عام وما يمكن أن يقال عن النص الذي أمامه ، يستطيع أن يخرج بنتيجة أعتقد أنّها هدف كل عملية كتابة نقدية ، وهي إيضاح الصورة ، إيضاح النص .

إيضاح الصورة ، إيضاح النص ، هو القصد النهائي من كل عملية نقدية في نظري . أمّا إذا حاول كاتب الدراسة النقدية أن يحيط النص بجدار من الإسمنت قوامه النظريات النقدية ، عند ذلك يحتار القارىء المسكين أين ينظر هل إلى غابة الإسمنت المحيطة بالنص ، جدار الإسمنت المحيط بالنص ، المرصع بأسماء النقاد

الأجانب عادة ، أو ينظر إلى النص . تصبح العملية متعبة للعين لأنّ ذهن القارىء ( وأصرّ على وصفه بالمسكين ) ، هذا الجدار المحيط بالنص أيضاً فيه جاذبية .

النظرية شيء جميل ، ولكن النظرية شيء جميل على الورق . إذا لم تُعط النظرية نفسها للتطبيق تبقى زهرة معدنية لا زهرة فعلية .

عدة الناقد يجب أن تكون ثقافة نظرية بشكل عام ، لكن يجب أن يلتقي بهذه الثقافة النظرية ما يمكن أن يخدم النص لأنّه لا يفيد أن أقتطف شيئاً من منظّر في النقد أو من فيلسوف وأحاول أن ألصق هذا الشيء بالنقد ، وفي أحيان كثيرة نجد أن لا علاقة بين هذه النظرية وبين النص الذي بين أيدينا .

إذن إذا استطاعت النظرية أن تخدم في تفسير ، في إيضاح النص ، إذا كان النص فيه من العمق ومن القيمة الفنية ما يستحق التعب ، إذا استطاعت النظرية النقدية أن تفعل هذا ، كانت نظرية مفيدة ، وكان الناقد قد نقل معرفته النظرية إلى حيز التطبيق الواقعي .

هذه هي العملية النقدية . أمّا إذا لم يستطع كاتب الدراسة النقدية أن يصل إلى توضيح النص للقارىء العادي ( وكلمة عادي هنا هي أسوأ الحلول لأنّها توحي بأنّ هناك قارئاً عادياً وقارئاً غير عادي ) للقارىء العادي ، المتوسط ، الجاد ، فإنّه يكون قد فشل . ما هو القارىء الجاد ؟ إنّه القارىء الذي يهتم بالنص ويحترمه ويعتقد أنّ هذا النص إذا كان قائماً على كلمات تستحق الكتابة فإنّه يستحق القراءة . إذا استطاع القارىء أن يقرأ النص بمحبة وبذهن منفتح ، وبصحبة ناقد يفهم ويوضح ، فقد نجحت الدراسة النقدية ، إذ هذه غاية النقد . .

أمّا الإدّعاء وإسقاط الأسماء هنا وهناك فأعتقد أنّه لعبة ساذجة لأننا في بعض الأحيان قرأنا نماذج من مدّعي الكتابة النقدية لمن لا يتردد في تسمية نفسه ناقداً ، بنيوياً أو ألسنياً ، وما إلى ذلك . هذه النماذج أنا أشك في قيمتها لسبب بسيط هو أنّ النظريات المستوردة من الغرب جذابة وتشعرنا دائماً بالقصور والتخلف عن فهم ما تتضمنه . عندما يحين الوقت لكاتب الدراسة النقدية أن يستوعب ما كتبه فلان أو فلان أو فلان من فلاسفة النقد أو فلاسفة الجمال أو فلاسفة الكتابة ، سواء في مجال الألسنية أو الأنتروبولوجية أو السيكولوجية أو الالتزام ، تبقى المشكلة قائمة . فهل يستطيع أن يوظف هذه المعرفة في إضاءة النص ؟ إذا استطاع أن يوظفها مثل هذا

التوظيف ، أصبحت النظرية زهرة فعلية . أمّا إذا لم يستطع ذلك فإنّ النظرية تبقى في مستوى الزهرات المعدنية .

□ وأين نحن من النقد ؟

ـ أين نحن من النقد ؟ ليس من السهل أن نقول أين نحن من النقد لسبب غير بسيط وغير صعب في آن واحد . أنا في المشرق العربي لا أستطيع الإدّعاء بأني قد أحطت علماً بما يجري من عمليات نقدية في المغرب العربي . وأعتقد أنّ المنصف في المغرب العربي يستطيع أن يقول الشيء نفسه عن المشرق العربي .

قبل أن تبدأ أحداث لبنان كانت الصحافة اللبنانية تنقل إلى الشرق والغرب ما يجري في الشرق العربي . عندما كنت أقرأ مجلة لبنانية أو صفحة أدبية في جريدة لبنانية كنت أعرف كل شيء . أنا في المشرق العربي معرفتي بالجزائر ، بتونس ، بالمغرب ، جاءت عن طريق الصحافة اللبنانية والكتاب اللبناني وهذه كلمة حق .

وأعتقد أنّ معرفة المغاربة بأدب المشارقة جاءت كذلك عن طريق الصحافة اللبنانية وعن طريق الكتاب اللبناني .

على نطاق أضيق ، المؤتمرات كانت تجري هنا وهناك ، لكن الصحافة الأدبية هي التي أشاعت المعرفة الأدبية والمعرفة النقدية للشرق والغرب . لقد عملت في اتّجاهين .

مع الأسف من بداية أحداث لبنان لا أعتقد أنني أستطيع القول إنني أعرف الأشياء التي أود أن أعرفها عمّا يجري في المغرب العربي . تظهر أسماء تفاجئني بين وقت وآخر . أفاجأ باسم مضى عليه أكثر من عشر سنوات ، أو أقل أو أكثر ، في الساحة النقدية أو في الساحة الفلسطينية أو في أيّة ساحة ثقافية أخرى .

معرفتي بالنقاد في المغرب العربي معرفة قديمة . أعرف نقاد الخمسينات وأوائل الستينات ، لكن لا أعرف ماذا يجري الآن هناك . صحيح أنّ الصحافة المغربية نشطة ، بعض المجلات تصل إلى المشرق العربي ، لكن هذا غير كافٍ . نقطة الخدمة في الاتّجاهين هي الصحافة اللبنانية التي ما عادت الآن مع الآسف فاعلة وميسورة .

ولذلك لا أستطيع أن أقول أين نحن ، من نحن ، هل نحن المشارقة أم نحن المغاربة ، هل نحن الكاتبون بالعربية ، ( ولا أقول العرب لأنّ بعض الكاتبين

بالعربية لم يكونوا يستشعرون الفخر بأنّهم عرب ) . تعرف ماذا يجري في مختلف الأقطار العربية . أعتقد أنّ الجواب على ذلك سلبي .

ولذلك أستطيع أن أتحدث عن النقد في العراق بحكم معرفتي ببعض من كتب أو يكتب في العراق . إلى حدّ ما أستطيع أن أعرف ماذا يجري في مصر ، لأنّ المجلات المصرية تصل . لكني لا أعرف ماذا يجري في المغرب العربي بالذات . يهمني أن أعرف ماذا كان يجري في المغرب العربي في حقبة السبعينات لأنّ المغاربة هم الذين نقلوا الفكر الفلسفي والفكر النقدي الفرنسي إلى العربية، ولكن مع الأسف الشديد نقلوه بلغة يصعب استساغتها في المشرق العربي . لا أقول يصعب فهمها وإنّما يصعب استساغتها . أنت تقرأ الجملة المغربية فتحسّ أنّها مشحونة بالمعنى ، ولكن العبارة تبقى مقصرة . لا أستطيع أن أفسّر لهذا سبباً . قلت مرة إنّه في أوائل السبعينات حصل أنني التقيت مع عدد من الجزائريين والمغاربة في باريس فلم نستطع التفاهم بالعربية ، بل كنا نتفاهم أفضل بالفرنسية . كانت العبارة الفرنسية تجري على لسان المغربي أو التونسي أو الجزائري بشكل أسلس مما تجري الجملة العربية وهذا شيء مؤسف جداً . إلى الآن مع الأسف الشديد أقرأ بحثاً لكاتب مغربي ، أو دراسة أو مداخلة نقدية ، كما يحبون أن ينعتوها ، فأحسّ أنّ في هذه الدراسة شحنة ثقافية كبيرة . عندما أنتهي من قراءتها أجد ملاحظة تقول : ترجم الدراسة عن الفرنسية فلان الفلاني . تبقى العبارة فرنسية الصياغة لكن الكلام عربي . هذا تقصير .

إذن أعتقد أنّ مساهمة المغاربة بشكل عام تبقى مقصرة عن إيصال أثرها إلى القرّاء المشارقة وهذا شيء مؤسف . ولكن هذا ليس بالحكم العام . إنّ الشخص الذي يقرأ بجدّ ويصرف جهداً يستطيع أن يصل إلى شيء ، لكن تبقى اللغة مقصرة . وأعتقد ، وقد يكون هذا خطأ ، أنّ اللغة المشرقية قد تكون مقصرة عن التعبير بالنسبة للمغاربة وأتمنى أن يكون هذا الكلام خطأ . أخشى أن يقال إنني أفهم اللغة المشرقية سواء كانت لبنانية أو سورية أو أردنية أو سعودية لأنني مطلع على هذه اللغة لذلك هي سهلة لأنني سمعت من عدد من الكتاب المسؤولين عند الحديث مثلاً عن اللغة العامية في المسرح ، إصراراً على أنّ اللغة الوحيدة التي تصلح للمسرح هي العامية وهي العامية المصرية بالذات . وأنا أعترض على هذا أشدّ الاعتراض وأفضل دليل على ذلك أنّ المسرح اللبناني كسب شهرة واتّساعاً . في الخليج العربي ينتشر هناك مسرح دريد لحام والمسرح اللبناني، كذلك إذن ليس صحيحاً أن نقول إنّ المسرح،

وبخاصة الكوميدي منه، يجب أن يكون حصراً على لهجة دون غيرها . . إذا كـان هناك فن فالفن يعلن عن نفسه بأي لهجة من اللهجات، وتبقى اللغة وسيلة . عندما يحس المشاهد أنّ هذه المسرحية تنطوي على شيء له قيمة يجبر نفسه على تعلم اللهجة أو على دوزنة أذنه عـلى اللهجة الجـديدة ، فتصبـح اللهجة اللبنـانية مقبـولة مثـل سواهـا من اللهجات .

أين نحن من النقد ؟

إذا رجعنا إلى المحاولات القديمة ، مثلاً أساليب النقد في القرن الرابع الهجـري كانت لغوية بالدرجة الأولى ، مفاضلة ، موازنـة . إنّ العودة الآن إلى ذلـك النوع من النقـد على أصـالته ، لا أعتقـد أنّها ستخدم لسبب بسيط هـو أنّ لغة الكتـابـة الآن ليست من الغنى على الصورة التي كانت عليها مـع الشوامـخ ، في النماذج الـرائعة من الأدب العـربي القديم ، سـواء كان الأدب الجـاهلي أو أدب صـدر إسلام ، أو الأدب الذي سبق القرن الرابع الهجري . إنّ العودة إلى ذلك النوع من الأدب لا أعتقـد أنّها واردة في هـذا الوقت . إضفـاء أو إسقاط المـدارس النقـديـة الأوروبيـة عـلى أدبنـا في حالات كثيرة، أكثر مما يجب مع الأسف ، غير كاف لسبب بسيط هو أن كاتب الدراسة النقدية لا يمتلك ناحية الأداة وسبب هذا في أغلب الأحيان الجهل باللغة الأجنبية . أنا لا أعتقد أنّ الناقد الذي يحاول أن يطبق النقـد البنيوي أو الألسني يمكنـه أن ينجح في مهمته إذا لم يكن يستطيع الوصـول إلى عقل القـارىء . المهم أن يقنع القـارىء . قد يعطيني شيئاً جذاباً يشعـرني بأنّي مقصر في ثقـافتي . ربما هـو يحاول أن يغـطي هذا ، لكنـه لا يقنعني لسبب بسيط هو أنّ مـا يفعله لا ينتهي إلى توضيـح النص الـذي بـين يدي .

الثقافة في الـدرجة الأولى هي أسـاس وأداة الكتابـة النقديـة . وبقدر مـا تكون هـذه الثقافـة أصيلة ، غير مـزيفة وصـادقة ، تكـون الكتابـة النقديـة مفيدة في إغنـاء العملية الثقافية نفسها .

**□ هناك من يقول إنّ محنة النقد مرتبطة بمحنة الأدب ومحنة الحرية بشكل عام . ليس هنـاك إبـداع ليس هنـاك نقـد إذن . ليس هنـاك حـريـة ، أول المتضررين هـو النقد . هناك علاقة جدلية بين النقد والإبـداع . في الخمسينات نهض الأدب والنقـد لأنّه كان هناك نهوض وطني وقومي وثوري . الآن كل ذلك مفقود . .**

ـ إذا ربطنا بين الإبداع وبين البراعة في النقد نجد ذلك صحيحاً إلى حدّ ما . لكن ليس هناك من يمنع أن يوجد نقد جيد يقوم على نصوص رديئة : إذا كان الناقد متمكناً من آلته النقدية يستطيع أن يبين لنا لماذا هذه النصوص رديئة .

نقد النص الرديء ليس بالضرورة تشجيعاً للرداءة ، أو للنص الرديء . بالعكس إذا أظهرت رداءة النص تكون قد خدمت الثقافة وخدمت الكاتب لأنّ هذا النموذج في نظر النقد رديء للأسباب الآتية ، إذن يجب تجنبه . بالنتيجة، النقد إذا لم يكن عملية توضيح وتدريس فهو لا يعطي شيئاً . أنت تدرس على مستوى القارىء لا على مستوى مدرسة صغيرة فيها صف وأحد وأربعون طالباً . إذا استطعت أنت كناقد أو كاتب دراسة نقدية أن توضح هذه القصيدة لعشرة آلاف قارىء فقد أديت عملاً جيداً .

ما زلت أعتقد أن وجود الناقد الجيد ، أو وجود النقد الجيد ،لا يرتبط بالضرورة بوجود الإبداع الجيد .

وجود الإبداع ، وجود النماذج الجيدة تشجع النقد الصحيح. ولكن ماذا يحصل للنقد إذا لم يظهر كتاب أو مبدعون جيدون ؟ معنى ذلك مات الإبداع ومات معه النقد .

الصيحة التي نسمعها الآن حول وجود أزمة في النقد ، والصادرة في الأساس عن الكتاب والأدباء ، بماذا نجيب عليها ؟ هؤلاء يقولون : نحن نكتب فلماذا لا تنقد ما تكتب ؟ بعبارة أخرى كأنهم يقولون : نحن مبدعون فلماذا لا تقول إننا كذلك ؟

هذا الكلام محرج ، ومحرج على أكثر من مستوى لأنّي إذا قلت : أنا كاتب دراسة نقدية لم أجد ما يستحق أن يُكتب عنه دراسة نقدية ، تصبح المسألة متأزمة أو شخصية . مارون عبود في كتاباته في الخمسينات تناول عدداً من الكتاب المعاصرين ولم يتورع عن القول إنّ بعض النماذج التي نقدها نماذج رديئة، ولكنه قال ذلك بأسلوب مؤدب : « نتمنى أن تعمل أحسن من هذا يا فلان ، كنّا نتوقع منك يا فلان شيئاً آخر للسبب التالي » . . أعتقد أنّ هذا النوع من النقد نقد مضيء لأنّه يضيء للقارىء المثقف ، وكذلك هو يساعد الشعراء ، يساعد الشاعر نفسه على تجنب المطبات والمهاوي التي يمكن أن ينحدر إليها .

بنظر الناقد ، النقد هو عملية نقر قطعة النقد لترى ماذا يوجد فيها من

الذهب . إذا لم تكن رنة القطعة النقدية بمستوى رنة الذهب الخالص ، أو الفضة الخالصة ، أنت في الواقع تظهر ما فيها من مصائب أو تظهر ما فيها من محاسن . فإذا استطاع الناقد أن يبين هذا للشاعر استطاع أن يأخذ بيده .

ليس صحيحاً أن فترة الخمسينات كلها كانت فترة إبداع . كان فيها طبعاً مبدعون كبار ، شعراء كبار ، وفي أكثر من قطر عربي ، لكن في الوقت نفسه كان فيها عدد من الكتاب الذين لا يمكن أن نطلق عليهم اسم المبدعين . فما هي فائدة النقد إذن ؟ لنقل ببساطة إظهار المصائب والمحاسن . إذا استطاع الناقد أن يظهر مصائب ، فهو في الواقع قد بيّن لك ما هي المحاسن عن طريق إظهار المصائب . أنا لا أقول إنّ التعلق بالخطأ هو الصحيح ، ولا المحاولة بالخطأ هي أحسن الطرق في تعلم أي شيء . لكن إذا كان المبدع ، الكاتب أو الشاعر ، قصر في إنتاج شيء وكان هناك من يشير له بأسلوب يعتمد قسوة أو ليناً على الكاتب ، فهذا شيء جميل ومفيد ، خاصة وأننا ما زلنا في بدايات نهضة . ما المانع أن يكون هناك أكثر من مارون عبود ؟ أن يقول بمنتهى اللطف والبساطة : لقد قصرت في كذا ، وكنت أتوقع منك كذا . . . . هذه الصورة تعوزها الحياة ، هذه العبارة غثة ، هذه العبارة سيئة . . . هذا إظهار للعيوب ، ولكنه إضاءة للنص وتشجيع أيضاً على الكتابة بشكل أو بآخر .

**□ ألاحظ أنك تقيم وزناً كبيراً « للذائقة » في النقد كأنّ النقد مجرد انطباعات لا أكثر ، وليس علماً . .**

ـ هو فن وعلم في آن واحد . هو فن لأنّ كاتب الدراسة النقدية ( وأصرّ على هذه التسمية لأنني لا أعتقد أن لدينا ناقداً عربياً يستحق أن يُسمى ناقداً ) يجب أن يكون ذواقة في الدرجة الأولى . ولكن تسند هذه الذائقة معرفة ، لأنّ الذائقة بحدّ ذاتها تصبح مسألة شخصية وندخل إلى العبارة السخيفة : لا جدال في الذوق . يجب أن يكون هناك جدال في الذوق لأنّ هناك ذوقاً رديئاً وآخر جيداً أو سليماً . ويجب أن تكون هناك معايير لما هو جيد ولما هو سيء . يحضرني الآن عبارة مشهورة أو مفهوم مشهور للناقد الإنجليزي ماثيو أرنولد الذي توفي عام ١٨٨٨ . ماثيو أرنولد كان يتحدث عن ماهية النقد وأساليبه وكيف تقترب هذه الأساليب من النص وما هو المقترب والتوجه . كان يتكلم عن المقياس التاريخي وسواه من المقاييس وفي النتيجة

يقول : في الأخير ، المقياس الصحيح أو الأقرب إلى الصواب في المقترب النقدي هو الشيء الذي نحبه . عندما نقول « الشيء الذي نحبه في القصيدة أو في النص » معنى ذلك أننا رجعنا إلى الذائقة ، إلى التقويم الفردي . أين ذهب المقياس التاريخي إذن ؟ المقياس الذي يقوم على المقارنة ؟ من الأقوال المعروفة عن ماثيو أرنولد أن على الناقد أن يستعمل ما يسمى حجر الفيلسوف أو المحك . يجب أن يحمل في ذهنه نماذج من أحسن ما كُتب أو قيل خلال خمسة وعشرين قرناً من الحضارة الأوروبية والثقافة الأوروبية . وإذا قرأ كاتب الدراسة النقدية نصاً يجب أن يقارن هذا النص بما كتب في نفس المجال اعتباراً من هوميروس إلى وقتنا الحاضر . هذه العملية صعبة جداً ، لكن عنصر الثقافة فيها أساسي . إذا كان الإنسان يحمل في ذهنه ثقافة تغطي خمسة وعشرين قرناً في هذا المجال ، وهو طبعاً مستحيل ، فإنّه يستطيع أن يعطي شيئاً في هذا المجال . إنّ المتصدي للعملية النقدية يجب أن يكون مطلعاً على أحسن ما قيل وكتب في مجاله من خلال خمسة وعشرين قرناً . إذا استعمل هذه النماذج في مقام محكّ ، عندئذٍ النص موضوع النقد الحاضر بالمقارنة يبدو ما فيه من خير أو قيمة .

النقطة الثانية هي التوتر التاريخي . إنّ الزمن هو الذي أثبت أن هوميروس هو أحسن من كتب في مجال الملاحم . أجيال نشأت على هذا الشيء . الزمن قال إنّ الكوميديا الإلهية هي أحسن ما كتب . الزمن أو التاريخ أثبت أنّ مسرحيات شكسبير هي أحسن ما كتب في مجال المسرح . الزمن أثبت أن ديكلارك أحسن من كتب في الشعر الغنائي .

هذه المقاييس هي المقاييس الثابتة . قياس النص بالمقارنة بهذه الأشياء سوف يظهر ما فيه من زيف ، من عيب . هذا لا يعني أنّ على الكاتب أن يكتب كما كتب دانتي أو كما كتب شكسبير ، ولكن هذه هي الأمثلة التي أثبت الزمن أو التاريخ أنّها هي الأفضل . وبالنتيجة يأتي ماثيو أرنولد ويقول : الشعر الجيد هو الشعر الذي نحبه . لكن يقصد هذا الشعر الذي نحبه لأنّه يقوم على الأساس الثقافي ، على المهاد الثقافي .

إذن الذوق لا يولد من فراغ ، الذوق يولد كنتيجة ، كنتيجة لتنشئة ، وكنتيجة لتثقيف .

تبقى العمليـة النقديـة بعد ذلـك مسألـة ذائقة ، لكن مسـألة ذائقـة قـائمـة عـلى ثقافة وهذا هو الأساس .

**□ كثيراً ما يقول « المبدعون » إنّ النقد ليس إبداعاً . .**

ـ النقد حتماً هو إبداع لأنّه يساعد في إظهار الإبداع . هو ليس إبداعاً بالدرجة الثانية ، أو صورة غير مباشرة ، بل هو إبداع محض . إذا كـان يقوم عـلى ثقافـة وعلى موضوعيـة فهو حتماً إبداع . الـذهن الذي يحلل النص ، ويكـون ذهناً قـائماً عـلى ثقافة وعلى موضوعية ، حتماً سوف يقول شيئاً لم يُسبق إليه عن هذا النص .

أمّا إذا كان النص تفسيراً عرضياً جانبياً، أو وضع النص بسيـاقه التـاريخي ، أو بسياقه اللغوي ، فهذا قد لا يكون إبداعاً لكنه قد يكون شيئاً مفيـداً . أنا لا أنتقص من قيمة التفسير التاريخي ولا التفسير اللغـوي في أي نص من النصوص . هـذه كلها تصب في رافـد واحد وهـو إغناء الثقـافة . لكن الالتفـاتة إلى أشيـاء معينـة في النص وربطها بنماذج تاريخية ، نماذج أثبت الزمن قيمتها ، هي في حدّ ذاتها الإبداع .

( الحوادث ١٩٨٨/٧/٢٢ )

# حوار آخر مع د. عبد الواحد لؤلؤة

□ هل من أزمة في النقد العربي الراهن ؟

- يبدو لي أنّ الحديث عن الأزمات حديث مفتعل ، عندما يجد بعض الشعراء أنّهم ليسوا في الصورة ، وأنّ شعرهم الذي يُنشر أو الذي يُلقى من على المنابر غير مُلتفت إليه ، أو غير مقوّم كما يشتهون ، يقولون إنّ النقد في أزمة ، وكذلك القارىء أحياناً . . ويبدو لي أنّ الأزمة موجودة إذا كانت كامنةً في ذات الشاعر أو المبدع . الإبداع يفرض نفسه على المتلقي أينما كان وبأية طريقة كتب .

إنّ الإنتاج الأدبي أو الفني الذي لا ينطوي على إبداع لا تفيد معه حقن التقوية ولا أساليب مفروضة على الفن بشكل عام ، إن كان شعراً أم قصة أم رواية .

الإبداع الجيد يفرض نفسه على المتلقي بالرغم منه ، وكما قالوا قديماً إنّ الشعر الجيد يدخل إلى القلب بدون استئذان .

أنا لا أعتقد أنّ هناك أوقاتاً للأزمة . قد يكون هناك أزمة في انحباس المطر مثلاً ، أو أزمة في التصدير . . أزمة في الشعر ، أو أزمة في النقد ، يبدو لي أنّها أزمة تصدر من المنتج لا من سواه .

إذا صحّ أنّ هناك أزمة في النقد فإنّ ما أفهمه من أزمة النقد في هذه الأيام أنّها أزمة في توصيل النقد .

نحن نسمع بمدارس نقدية أغلبها مستوردة من الخارج ، ونصف مهضومة في أغلب الأحيان . وبعض من نقل هذه المدارس النقدية إلى العربية ليقول للقارىء إنّه يمتلك من الأدوات ما لا يمتلكه غيره . إذا كان هذا الناقل يعرف اللغة الروسية مثلاً فهو يحدثنا عن مذاهب النقد الروسية التي لا يعرف عنها شيئاً . وإذا كان، وهو الغالب، يعرف اللغة الفرنسية فهو ينقل لنا ما كتبه النقاد الفرنسيون ، الذي ينطبق بالدرجة

الأولى على الإنتاج الأدبي الفرنسي بشكل خاص والإنتاج الأوروبي الغربي بشكل عام .

أنا لا أعتقد أنّ من السهل أو من الممكن أن ننقل المدارس النقدية أو الأفكار النقدية الفرنسية لنطبقها أو لنقحمها إقحاماً على إنتاجنا العربي .

لا أعتقد أنّ البنيوية مثلاً بالرغم مما يقال عنها يمكن أن تزيدني فهماً أو تذوقاً لقصيدة عربية .

إنّ محاولة تطبيق البنيوية على قصيدة جاهلية في أفضل الأحوال، وقد وجدت نماذج من هذه ولا أريد أن أذكر أسماء لأنّ قصدي ليس التشهير ، لكن قرأت بعضاً من هذه الأمثلة التي تريد أن تطبق البنيوية على القصيدة الجاهلية القديمة . أرادوا تطبيق البنيوية كما فهموها هم ولم أفهمها أنا ابتداءً من سوسور إلى آخر دعاتها في هذه الأيام . وقد اختاروا بعض النصوص من الشعر الجاهلي ، وأنا لا أعتقد أنني بعد قراءة هذا النقد قد ازددت فهماً أو تقويماً أو تمتعاً بهذه القصيدة الجاهلية . قد يكون التقصير مني ولكني قد سمعت هذا الكلام من عدد ممن أحترم آراءهم النقدية وأحترم ذوقهم في تفهم النص الأدبي .

**□ إذن ما قيمة هذه المذاهب النقدية ؟ هل هي مسألة إلباس القصيدة القديمة ثوباً جديداً لتبدو جديدة ؟ .**

ـ أعتقد أنّ إنتاج المبدع هو مبدع في كل زمان وفي كل مكان . طرفة ابن العبد يبقى شامخاً في جميع العصور إذا فهمنا التراث العربي ، إذا فهمنا الشعر العربي القديم ، وكان لنا من هذا إطار فكري وثقافي تمكنا بواسطته من فهم وتذوق القصيدة العربية الجاهلية القديمة .

لا يزيد الشاعر العربي القديم أو الحديث فخراً أنّه قابل للانطباق على البنيوية أو قابل للتقوقع في التفكيكية ، أو قابل للدخول في فيافي التحليل النفسي ، إلى آخر ذلك . هذا لا يزيد الإبداع شيئاً .

محاولة تفسير «هاملت» من وجهة نظر فرويدية أو بنيوية أو ما وراء طبيعية لا تزيد هاملت شيئاً ، وتبقى « هاملت » مسرحية فوق التفسير ، وفوق التحليل وفوق كافة المدارس .

فهم اللغة ، فهم التاريخ ، وجود الإطار الفكري العام ، وجود الإطار الثقافي العام في الأدب الإنكليزي ، هو الذي يساعد القارىء المتلقي المشارك على التمتع وفهم وتقويم « هاملت » تقويماً صحيحاً .

هذا يأخذنا إلى التفكير بناقد إنكليزي هو ماثيو أرنولد المتوفى عام ١٨٨٨ . قال أرنولد أشياء تصح في كثير مما نعرض له اليوم . تحدث عن المذاهب النقدية ، قال إنّ هنالك عنصراً تاريخياً وهنالك عنصراً لغوياً وهنالك عنصراً ذاتياً في القصيدة ، ويبقى بعد هذا وذاك أنّ التفضيل الشخصي هو المقياس الأخير .

القصيدة الأفضل هي القصيدة التي نحبّ . إذن القصيدة التي نحب يجب أن تقوم على عدد من الأسس الثقافية واللغوية بالدرجة الأولى أن تدور على اللغة والثقافة والمعرفة في عصر ما .

قد يأتيني شخص في الوقت الراهن ويقول لي إنّ هذه القصيدة تعجبني ، فهي أفضل قصيدة إذن . هذا الكلام غير صحيح ، لأنّنا هنا ندخل في ما يسمى بالانطباعية . الانطباعية لسبب شخصي لا تكفي للحكم . قد أحبّ هذا الشاعر فأقول إنّ قصيدته ممتازة ، قد أكره هذا الشاعر فأقول إنّ قصيدته رديئة . قد يكون هذا الشاعر ينتمي إلى نفس الملة أو النحلة أو المذهب الديني أو الفلسفي الذي أعتنقه أنا ، فأقول بناء على ذلك إنّ هذه القصيدة لفلان عظيمة ، أو رديئة . .

التعصب مسألة معروفة في الأدب العربي القديم أو الحديث ، والتعصب لا ينهض معياراً نقدياً . أنا لا أملك إلاّ أن أبتسم عندما يقال إنّ العقاد هو أمير الشعراء المعاصرين . . هذا الكلام لا يحتمل أن يُعامَل بجدية لأنّ ما كتبه العقاد من شعر لا يدعو إلاّ إلى السخرية في أكثريته المطلقة .

فالتفضيل الشخصي لا يكفي وحده . صحيح أنّ القصيدة التي نحب أو التي لا نحب هي المقياس الأخير ، لكن هذا يجب أن يقوم على أسس موضوعية تعتمد على الفهم والاطّلاع ، وسعة الاطّلاع على النماذج الأخرى من النقد في الدرجة الأولى .

أمّا المذاهب التي دخلت علينا كما دخلت « الموضة » في الملابس والتجميل فأعتقد أنّها إلى زوال ولن تدوم طويلاً . الكثير من العرب مأخوذون في الوقت الراهن بالاسم الرنان : البنيوية . وقد لا يعرف أكثر هؤلاء أنّ البنيوية قد دُفنت قبل أكثر من

عشر سنوات أو عشرين سنة في الغرب ، ما بعد البنيوية مسائل مائعة أيضاً ، والتفكيكية أو التهديمية في النص ، هذه كلها مسائل لا تخدم النص ، ولا تخدم الإبداع ، ولا تؤدي إلى فهم أدقّ وإلى تمتع حقيقي في التذوق .

النقلة لا بأس لنا إذا نقلوا إلى العربية، إذا كانوا من أصحاب اللغات، ما يقوله الغربيون في شتى الميادين ، علمية كانت أم فلسفية أم نقدية .

لا بأس أن أعرف أنا القارىء أشياء كثيرة ودقيقة عن هذه المذاهب ، البنيوية والشكلانية وغير ذلك . قسم كبير من المذاهب تعيش فترة ثم تموت . اللاّمعقول عاش فترة ثم انتهى . الجدلي المادي ، الواقعي الجديد والقديم . . لا واقعية جديدة بل واقعية محدثة ، والفرق بين الجديد والمحدث هو فرق شاسع ، فيها نوع من التجديد ، ولكنها محدثة وليست جديدة لأنّ الواقعية الأولى ليست قديمة . فهذه الواقعية محدثة . نقد الواقعية المحدثة شاع في الخمسينات وأوائل الستينات . كل هذه شاعت في وقت واستهوت الأنظار ، وخصوصاً الشباب ، وهذا في رأيي توجه سليم لأنّ الشباب بنوع خاص لديه اهتمام بالجديد . ولكن إذا كان الإنسان سوف تأخذه الرجفة تجاه ما يرده من الغرب ويحاول أن يطبق هذا على ما لدينا من تراث فهذا أمر آخر . ولكني أعتقد أنّ ذلك لن يفيد هذا التراث كثيراً .

لا بأس أن يكون عند الناقد، أو عند المتلقي، قارئاً كان أم مشاهداً، معرفة بما يجري في الغرب من اتجاهات في النقد ، من اتجاهات في الأدب ، إلى غير ذلك . لكن التطبيق على تراثنا أمر ينبغي أن يُؤخذ بشيء كبير من الحذر ، لأنّه ليس كل ما يصح في الغرب يمكن أن يصح في الشرق ، والعكس بالعكس .

إنّ توجهنا نحن الآن هو نحو القصيدة المنبرية . القصيدة المنبرية ليست سبّة على الشعر ، لكننا لا نجد في الغرب شيئاً اسمه القصيدة المنبرية . لم أسمع أو أرَ شاعراً أوروبياً يقف على منبر ويلقي قصيدة يتغزّل فيها بالوطن أو بمؤسسة سياسية أو زعيم سياسي وما إلى ذلك . هذا شيء غير موجود في الغرب لا في الماضي ولا في الحاضر . ليس لديهم شيء يقول : « وأنشد قائلاً » . . في تراثنا هذا الشعر المنبري موجود ، وأنا لا أقول إنّ الشعر المنبري الذي يدعو إلى تمجيد الحزب أو الزعيم هو شيء جيد ، ولكني أقول إنّ بعض الشعر المنبري فيه شيء يتجاوز المنبرية ، فيه شيء اسمه الشعر . وهذا الشعر من الصعب أن يُحدّد لأنّه ليس مسألة فيزياوية بحيث

تقول إنّ الهواء هو كذا . . الشعر هو الإيحاءات. يوجد في القصيدة ما يستدعي المتلقي لأن يقول هذا شعر أو لا شعر . أنا شخصياً لا أستطيع أن آتي بتعريف للشعر ، وأنا بعد قراءة قصيدة أو سماع قصيدة أستطيع أن أقول إنّ هذا شعر أو لا شعر .

□ لم يبق إذن سوى التذوق الفردي أو الخاص . .

ـ الذوق الفردي ، أو التفضيل الفردي لابدّ منه . أنا لا أستطيع أن أقبل قصيدة لأنّها قابلة للتفصيل على مذهب نقدي دون مذهب نقدي آخر . هذه ليست أكثر من تقمص لبضاعة مستوردة أجنبية . كما يسير الإنسان في الطريق وهو يرتدي جلباباً ، والياباني يرتدي كيمونو . الجلباب يبقى عربياً ، والياباني يبقى يابانياً . الإنسان الأوروبي الذي يرتدي جلباباً مغربياً يبقى إنساناً أوروبياً ويبقى الجلباب مغربياً . الاثنان لا يسيران معاً . كذلك في رأيي المذاهب النقدية الوافدة وأسميها بالوافدة لأنّها أشبه بالحمّى أحياناً . الإنسان ينشغل بما فيها من حرارة ، لكن البحث عن الضوء متعب لأنّ فيها قليلاً جداً منه وكثيراً جداً من الحرارة .

( القبس ١٢/٦/١٩٨٩ )

# مع د. عز الدين اسماعيل

□ ما الذي فعلته « فصول » للنقد العربي ؟

ـ مجلة «فصول» بدأت عام ١٩٨٠. كان هناك إحساس واضح بأنّ هناك نقصاً ملحوظاً جداً في المجلات العربية بصفة عامة ، وفي مصر بصفة خاصة ، المجلات التي لها فاعلية حقيقية في الحياة الأدبية والتي تحتفظ لنفسها بمواكبة حقيقية للتطورات الفكرية والأدبية على مستوى ما يظهر في العالم .

كان هناك إنتاج أدبي وحصيلة ورصيد كبير جداً من الإنتاج الأدبي ، وتطور ملحوظ في بعض الأنواع الأدبية ، بصفة خاصة في مجال الرواية والقصة القصيرة وإلى حدّ كبير في مجال المسرحية . ولكن على صعيد النقد كان الغالب في الكتابات نوع من التكرار لمجموعة أفكار كانت يوماً ما طازجة وجديدة ، وهي على كل حال امتداد بشكل أو بآخر للطروح التي قدمها في الساحة الأدبية طه حسين ومندور ومن إليهما .

لكن مع مضي الزمن أصبحت هذه الطروح مستهلكة ، ولم تعد أدوات تحليلية كافية وكاملة لمواجهة ما طرأ على الساحة الإبداعية نفسها في الأشكال الأدبية المختلفة من تطور وتغير في الرؤيا وفي الأدوات وفي الفن بصفة عامة . وأغلب هذه الكتابات كانت صحفية ، كتابات لنقاد يمارسون العمل الصحفي ، ومن ضمن ما يمارسون الكتابة النقدية . وهذه الكتابات بحجم الالتزام الصحفي لهؤلاء الكتاب ، أصبحت نوعاً من الاجترار حتى لأفكارهم التي قالوها أكثر من مرة في مناسبة تعرضهم للأعمال الأدبية أو الفنية التي يجدون أنفسهم ملزمين بالتعرض لها بحكم عملهم، حتى إنّه صار من المحتمل أن يقرأ الإنسان مقالاً نقدياً من هذه المقالات ويغير في أسماء العمل الذي يتحدث عنه الكاتب ، وفي الشخوص إذا كان عملاً روائياً وما إلى ذلك . ولكن التناول والعرض والأحكام التي تصدر ، تكاد تكون تكراراً تاماً للغة. أصبحت كثيرة الدوران على الألسن وعلى الأقلام .

طبعاً هذا دليل على التوقّف لأنّ الكتابة ليست مجرد أن تملأ الصفحات بالكتابة. الكتابة فعل ثوري ، فعل تطلعي ، فيه دائماً شيء لم يقل من قبل ، وإلّا فقدت ضرورتها أو شرعيتها . ليس هذا الحكم بحيث يفرض نفسه على كل كاتب. فهناك نوع من الكتّاب لديهم الجرأة لأن يقولوا الكلام مرة ومرات دون خجل أو تحفظ . وربما كان للصحافة تأثير في هذا الجانب لأنّها مساحات بيضاء لا بدّ أن تملأ ، والتأهب لعمل جاد يحتاج إلى وقت لإتقانه وتقديم ما يستحق أن يقال .

لكن في مجال النقد ، كانت هناك ضرورة لاصطناع لغة نقدية جديدة تستطيع أن تتعامل مع التطور الذي يحدث على الساحة الأدبية وفي مجال الإبداع الأدبي . وفي الوقت نفسه لا تريد هذه المجلة أن تنسلخ عن امتداد تاريخي هي نفسها لا بد أن تكون حصيلته .

لهذا كان الخط الأساسي منذ البداية في خطة المجلة أن يكون لها عين على التراث ، التراث ممتداً إلى الوقت الذي ظهرت فيه ، وعين ممتدة إلى الخارج، إلى العالم وما يحدث فيه ، وما يتحقق في مجال الفكر النقدي على المستوى العام .

وبالتأكيد كانت هذه المهمة كبيرة وصعبة تحتاج إلى حشد طاقات لها القدرة على تحقيق عمل إيجابي في هذا المجال . كان الظن في البداية أنّ هذه الطاقات غير موجودة على أساس أنّ ما هو معروف في السوق لم يكن يبشّر بأنّه قادر على أن يستجيب لمثل هذا ، وإن كان قد استجاب من قبل .

لكن عندما بدأت المجلة حقيقة ، واطّلع عليها الذين لهم اهتمام حقيقي بهذا النوع من الدراسات والنظر ، على مستوى أن يشاركوا فيه ويسهموا بجهد إيجابي ، وجدوا المجال قد فتح أمامهم ، وبدأت أسماء لدارسين وباحثين تظهر لم نكن نعرفها من قبل ، سواء في مصر أو من خارج مصر . ولم يمضِ زمن طويل حتى أصبح هناك عدد كبير من هؤلاء القادرين على تحقيق هدف المجلة ، سواء في إعادة النظر في المادة التراثية دون أي نوع من شعور بالقداسة لهذا التراث ، أو النظر إلى ما يتحقق في الفكر الآخر ، الفكر الغربي ، دون أي شعور أيضاً بالاستخذاء أمام هذا الفكر .

نوع من الثقة في النفس كان لا بد أن يكون أساساً للتعامل مع التراث ومع المصادر الغربية للفكر النقدي . ومظهر هذا كان يتضح في الدراسات التي نشرتها المجلة منذ البداية وما تزال إلى الآن حريصة عليها . إننا نحاول أن نرى الفكر ،

سواء كان تراثاً أو مادة غربية ، في إطار واحد ، بمعنى أنّه لا تنفصل في رؤيتنا فكرة « تراث » وفكرة « معاصرة » . إنّ التراث فكر وما فيه من فكر يستطيع أن ينمو ويدفع عجلة التقدم والتطور ، فهو معاصر أيضاً، والغرب ليس بالضرورة هو النموذج للمعاصرة على الإطلاق ، ولكن فيه أيضاً ما يمكن أن يندمج مع المادة التراثية ، يتوحد معها ، ويصنع شيئاً له تميزه الخاص .

بعبارة أخرى ، هذا يستخفي وراءه طموح لا نستطيع أن ندعي أنّه تحقق مئة بالمئة الآن. ولكن هذا الطموح يحتاج بالتأكيد إلى زمن أطول ، إلى جيل أو أكثر ، إلى أن يستقر الطموح . بعبارة بسيطة ، هو أن تكون هناك مدرسة عربية على مستوى النقد الأدبي ، غير مفصولة لا عن تراثها العربي ، ولا عن حصيلة ما يطرحه الغرب ، ولكنها تظل آخر الأمر هي نفسها . يصبح هذا وذاك مصادر وروافد ، ومادة للنظر والتأمل ، ولكن كل ذلك لا بدّ أن ينصهر في بوتقة الفكر العربي الذي ينبع من مقتضيات الواقع واللحظة والعصر .

في البداية ظهر للناس أننا نطرح لغة غريبة عليهم ، وهذه حقيقة ولا نزاع في هذا، إنّ المجلة طرحت لغة غير مألوفة ، ومن أجل ذلك كانت بالنسبة لكثيرين لغة غامضة . المشكلة كانت قضية متعلقة بالمصطلح . المصطلح النقدي المتداول قبل مجلة «فصول» كان قد ابتذل واستهلك. ولأنّه ابتذل، حتى دلالته الأصلية والحقيقية كانت قد تهاوت وضعفت، فإنّ المصطلح القديم كان قد فقد دلالته الحقيقية في الكتابات وأصبح الناس يكررونه دون أن يتدبروا المعنى الأصلي له . عندما يشيع مصطلح ما شيوعاً كبيراً يكون مهدداً بأن تتحور دلالته من كاتب إلى آخر ،وما أكثر ما استخدمت مصطلحات في ذلك الزمان استخداماً واسعاً ، وكلها كانت متهرئة جداً لكثرة التداول ، ولأنّ الذين يتداولون المصطلح جيلاً بعد آخر لا يتوقفون عند دلالته الحقيقية. ويحدث نتيجة لذلك تضاربات كثيرة في الأفكار التقليدية المطروحة. يتحدث بعضهم بهذه اللغة ويقصد شيئاً ، وغيره يتحدث اللغة نفسها ولكنه يقصد شيئاً آخر . وتعجب أن يلتقي هذا وذاك ، وأنت تعرف هذا الكاتب وتوجهه مع ذلك تجد الاثنين يستخدمان اللغة نفسها ، ولكن كلا منهما يقصد بها شيئاً آخر . هذا النوع من الاضطراب والبلبلة، أو فقدان الأشياء دلالاتها الحقيقية ، معناه فقدان المعايير . ليست هناك أشياء مستقرة ، أو حدّ أدنى من الاتفاق على دلالة الأشياء .

« فصول » طرحت لغة جديدة لأنّها تعاملت مع المصطلح الجديد . كان هذا نقلة صعبة بلا شك لأنّه كان لا بد من القفز على عقدين أو ثلاثة من الزمن حدث فيها هذا التوقف عند بقايا مدرسة طه حسين . لكن كان لا بد من مثل هذه النقلة الحادة لأنّه مع الإصرار ومضي الزمن سيحاول من هو حريص حقاً على المواكبة أن يكيّف نفسه مع اللغة الجديدة ، ويحاول أن يتغلب على الصعوبات التي واجهها للمرة الأولى بأن يجد نفسه مضطراً للقراءة في المصادر التي تعينُ له من خلال هذه الكتابات الآفاق التي تفتح أمامه للاطّلاع على مصادر هذه اللغة الجديدة .

كثير من الناس تغيّرت مفاهيمهم، ومن ثم تغيّرت أفكارهم وتغيّرت طريقتهم في الكتابة النقدية عندما أصرّوا مع إصرار المجلة على أن يدخلوا في هذه اللغة الجديدة ويكتسبوا أدواتها وقدراتها التحليلية الجديدة . وقد انعكس هذا شيئاً فشيئاً على مستوى التعليم الجامعي ، وأستطيع أن أقول إنّ الكثير من مناهج تدريس الأدب والنقد في الكثير من الجامعات العربية تحولت فيها الدراسة بشكل أو بآخر متأثرة بالطروح التي قدمتها « فصول » ، وتوجهات جديدة في التعامل مع النص الأدبي ، وطرق وأساليب التصدي له بالدراسة أو بالنقد .

لذلك أقول بعد مضي ست سنوات على نشأة المجلة إنّ هذه الصعوبة قد اختفت أو كادت . أقصد صعوبة المواجهة والصدمة الأولى . إنّها كادت تكون منتهية ، وأن قارىء المجلة الآن يعرف جيداً ماذا يقرأ ، ماذا سيقرأ ، ويتوقع الأشياء التي سيقرأها ، ويعرف اللغة التي تستخدم في الكتابة ، والدلالات الاصطلاحية التي تُعدّ أدوات مفهومية للتداول بين المشتغلين بالنقد . أصبح هناك قدر من التوافق الفكري بين المشتغلين بالنقد على ما ينبغي أن يقوم به الناقد في وقتنا الراهن .

أنا كنت أشبه المجلة في بعض الحالات بأنّها أقرب إلى أن تكون في مجال النقد الأدبي إلى الصناعة الثقيلة التي ليس بالضرورة أن تنتج مطالب الإنسان اليومية من أشياء وأدوات صغيرة ، لكنها تنتج الآلات الكبيرة التي تنتج هذه الأدوات الصغيرة ، بمعنى أنّها مجلة تؤصل الفكر النقدي على أعلى مستوى ، وأنّ الذين يكتسبون هذا التأصيل ، ويصبحون في مستواه ، هم الذين يمارسون العمليات النقدية على النطاق الأوسع . وبعبارة أخرى ، لماذا لا يتقن المشتغلون بالكتابة النقدية في الصحف ، هذه الأفكار ، ويكونون على دراية بها ، وعندما يكتبون يستطيعون عندئذٍ أن يتحدثوا لغة جديدة ؟

إذن هي نوع من التّدرج . هناك من ينتجون ويفرزون هذا الفكر ، وهناك من يتلقونه ويستفيدون منه بدورهم في الكتابة وفي تطوير الكتابة حتى على مستوى الكتابة الصحفية . يصبح للنقد ، حتى على مستوى الصحافة ، ثقل وفاعلية بالنسبة للجمهور العريض من القرّاء .

**□ ثمة حيرة ملموسة في تعامل الناقد العربي الآن مع المناهج النقدية الغربية . كيف نستخدم هذه المناهج برأيك ؟ كيف نوظفها عربياً ؟**

ـ هناك فكر نقدي غربي لا جدال فيه ، ومناهج متلاحقة ، وأحياناً متعاصرة ، ورؤى مختلفة في التناول . لكن تستطيع مع ذلك أن تقول إن بينها نوعاً من الوشائج تكون أحياناً ظاهرة ، وأحياناً أخرى خفية ، وكأنّها نوع من الأواني المستطرقة . مهما ظهرت أشكال التناول متباعدة في ظاهرها ، لكن تستطيع بشكل ما عند هضمها أن تعرف أن بينها وشائج حقيقية في القاع ، وأنّ هناك أرضية مشتركة تجمع بينها وإن تعددت أشكالها وتفرعت .

إنّ الجهود التي تبذل في مجال المناهج النقدية في الفكر والأدب الغربي هي جهود تحاول أن تشق طرقاً مختلفة لكي تتكامل آخر الأمر ، سواء تمّ هذا بتخطيط ، أو كان يتم تلقائياً لأنّه يعتمد أساساً على صدق المحاولة ، وعلى جديتها . فإذا كان هناك هذا النوع من الأرضية الأساسية المشتركة لهذا التنوع ، الوحدة التي تجمع هذا التنوع الظاهري ، بالنسبة لنا ، ماذا يضير في أن نستوعب هذا كله ، وأن نصهره ونقدمه بما يلائم منطقنا . وبعبارة أخرى ، لماذا لا نكون إناء من هذه الأواني المستطرقة ، بالإضافة إلى أنّه إناء له امتداد واتصال أيضاً بمادة أخرى تراثية ليست معروفة لدى الكاتب والمفكر الغربي . لو أنّ رجلاً مثل تشومسكي في مسائل النحو والنحو التوليدي واللغة بصفة عامة ، كان متاحاً له أن يقرأ قراءة حقيقية ومستوعبة التراث العربي في مجال الدراسات اللغوية ، وأن يقرأ على وجه التحديد كتابات عبد القاهر الجرجاني ، بمعنى أنّ هذا التراث لو كان جزءاً من ثقافته كما أنّ التراث اليوناني والروماني والأوروبي كله يشكل جزءاً من ثقافته ، أعتقد إمكانية تشكيل أفكاره ونظرياته تشكيلاً يختلف في كثير أو قليل عمّا انتهى إليه . المشكلة أنّه لم يكن هناك التواصل من جانبهم مع تراثنا . نحن لدينا هذا التواصل ، أو لدينا إمكانية هذا التواصل ، وفي الوقت ذاته نحن على صلة بما ينتجون . هذا التميز يجعلنا ، كما

قلت ، مطالبين بتحقيق هذه المعادلة ، أن نرى إلى أي حدّ ، أو إلى أي مدى ، وصل تفكيرهم في القضايا المطروحة ، وفي الوقت ذاته إلى أي مدى يستطيع التراث العربي الذي نحن امتداد لـه أن يزودنا بالأدوات التي نقرأهم بها ، أو نقرأه بهم . وبهذه الطريقة نحدث نوعاً من الاستطراق بين الفكر العربي ، تراثاً ، وبين ما يجري من محاولات منهجية على الساحة العالمية ، أو في الفكر الغربي عموماً .

إنّ تبنّي منهج واحد من المناهج الجديدة الغربية شيء مشروع . إنّه امتحان لهذا المنهج . إلى أي مدى يصلح لأن يستوعب العملية التحليلية التي تناط بالنقد . أنا أريد أن أمارس العملية النقدية . لا بد لي من منهج أتعامل مع الأشياء به . وبطبيعة الحال هدفي دائماً أن أصل إلى أقصى مدى من التحقق وتحقيق النص أو العمل الذي أتعرض له من خلال التفسير والتحليل .

كلما كان المنهج الذي أصطنعه قادراً على أن يكشف لي أكثر الجوانب فهو أفضل من منهج يقل عنه قدرة في هذه الناحية . لكن كيف أعرف مدى ما يستطيعه منهج وما لا يستطيعه . إذن لا بأس في أن يمارس بعضنا عمليات التعرض للأعمال الأدبية على أساس من منهج بعينه ، ونرى إلى أي مدى يحقق هذا المنهج نتائج ، وإلى أي مدى هذه النتائج لها أهمية ولا بدّ من أن تكون دائماً في منظور من يتعرض للأدب بالنقد .

لكن في الوقت ذاته إذا تبين لنا ، وهذا ما يتبين بالضرورة ، أنّ كلّ منهج يحقق جانباً من هذه العملية ، وليس كاشفاً لكل أبعاد العمل الأدبي ، وأن كل منهج يضيف إضافة للمنهج السابق في توسيع دائرة الرؤيا للعمل المطروح ، يكون هذا دافعاً بالضرورة إلى تلمس يجمع قدراً من التكامل بين معطيات هذه المناهج المختلفة .

قد يبدو للكثيرين أنّ هذه المناهج جزر مستقلة ، متباعدة ، وهذا ما لا أعتقده ، كما قلت ، وأكاد أنفيه ، لأنني إذا اصطنعت مثلاً المنهج النفسي في دراسة الأدب ، فبالتأكيد ستكون لهذا المنهج نتائج على مستوى التحقق العملي . سيستطيع هذا المنهج أن يقدم لي نتائج في دراسة النص الأدبي مقبولة ، ومقنعة إلى حدّ كبير . ولكن قد أجد أنني بهذا إنّما اقتصرت على زاوية رؤية واحدة ، وأنّ هناك زوايا أخرى يمكن أن ينظر من خلالها ، ليكن مثلاً النظرة الاجتماعية أو المنهج الاجتماعي بصفة أو

منهج اجتماعي تـوليدي ، أو منهـج بنيوي صرف ، شكـلاني صرف ، أو ما شئنـا من هذه المناهج الجديـدة سواء أكـانت أسـلوبية أم دلاليـة مرتبـطة بسيميولـوجيا الأدب واللغة ، إلى آخره . هذه المناهج ليست جزءاً مستقلة ومتبـاعدة ، بـل على العكس ، هناك إمكانيـة قيام قنـوات موصلة بينهـا ، ولا تنفي إحداهـا الأخرى بـالشكل الـذي نتصوره ، بمعنى أن أقول : أنت بنيوي فلا يحق لك أن تتكلم في الناحية النفسية ، أو أنت اجتماعي فلا يحق لك أن تتكلم في الأسلوبية . هذا نوع من ضيق الرؤية لا مبرر له ، لأنّه كلما استطاع الإنسان أن يوفق توفيقاً عملياً وحقيقيـاً بين معـطيات المنـاهج المختلفة في التصدي للعمل الواحد ، خدم النص والفكر النقدي . فـإذا أضفت كل هذه المناهج المطروحة في الفكر الغربي ، وما يطرأ من تغيرات وتـطورات عليها بحيث يـأتي منهج ليغـطي عـلى منهـج سـابق بعض الشيء أو كـل الشيء ، إذا أضفتُ كـل حصيلة هذه، واعتبرتها على قدم المساواة في الأهمية، إلى حصيلة رؤيتي وقراءتي الجديدة للمادة التراثية في النقد العربي فإنني أستطيع أن أبلور شيئاً فشيئـاً منظوراً لـه تميزه . لا أقول إنني سأبتكـر منهجاً مستقـلاً . هذا الادّعـاء العريض أيضـاً ليس وارداً ، ولكن أقول ، على الأقل ،يمكن أن يتبلور من خلال هذا كله منظور لـه قدر من الاستقـلالية والتميز ، وخصوصاً في مجال الممارسة التـطبيقية العمليـة التي هي أساسـاً أهم جزء في العملية النقدية ، أو هي الهدف الأخير من أي فكر نقدي .

**□ كيف تنـظر إلى المنهج المـادي التاريخي بـالذات ومـدى ما حققـه على أيـدي الباحثين العرب ؟**

ـ يتحقق في ما يتحقق في الحالات التي يقتصر فيها الإنسان على الرؤية من وجه واحد ومن زاوية واحدة . فهذا المنهج قام على مقولات فيهـا شك في أصلهـا . ليست محققة ، وفي الأقل أنّها منتزعة من سياقها لكي توجه توجيهاً ضيقـاً وصارمـاً ومناقضـاً إلى حدّ كبير لمجمـل الفكر ، كـما هو معـروض عند أصحـابه وفي أصـوله ، وهـذا ما تكشّف حتى في الفكر الغربي .

كانت المادة المطروحة مغلوطـة في أساسهـا . ومن أجل ذلـك كانت التـطبيقات قاصرة وغير حقيقيـة . وهي نوع من تـوهم أشياء لم تكن جـوهريـة في ذلك الفكـر . ولذلك عندما يتكشف أنّ هذا الفكر أخصب مما طرح في الساحة العـربية ، وهـذا ما حـاولنـا في عـدد من أعـداد « فصـول » أن نـطرحـه بشكـل كـاف عـلى المستـوى

الفلسفي ، وهو يوضح أن ما كان يروج عندنا على المستوى النظري أو العملي في مجال النقد القائم على أساس المذهب المادي التاريخي ، كان مغلوطاً ولم يكن صحيحاً ، وأنّ الممارسة نتيجة لذلك لا بدّ أن تكون مغلوطة .

إذن من الخطأ الفادح ، وهذا يحدث كثيراً ، أن تنقل الأشياء من زاوية واحدة ، أو يتحكم عقل وفكر وقدرة الناقد في التقاط الأشياء التي يريدها ويسلخها بذلك من سياقها ومن مضمونها الكلي ، ولا يراها في إطار هذا السياق الكلي ، ينتزعها انتزاعاً لكي يعتمدها هو شخصياً ، وتصبح دعماً لتوجهه الخاص ، وليس تأكيداً لحقيقتها الأولى . هذا خطر ، وأعتقد أن نتائجه على المستوى العملي لم تحقق الكثير عندنا ، وأظن أنّ هذا التيار في صدد أن يجدد نفسه بلغة جديدة أكثر شمولية وأكثر وعياً بتعددية الرؤية والأبعاد التي ينطوي عليها كل عمل .

**□ أسهمتم إسهاماً متميزاً في حقل نقد الشعر العربي وبخاصةٍ المعاصر والحديث منه . كيف تختصرون رأيكم في حاضر هذا الشعر ؟**

ـ أنا أعتقد أننا في مرحلة ممتدة صاعدة بالرغم من كل ما قد يطرأ على هذا الصعود أحياناً من تعثر أو انكسار صغير قد يعترض الطريق . لكن الإحساس العام والتأمل العام في حركة الأدب العربي ككل ، هي حركة صاعدة ، الشعر ما زال يمثل في عدد كبير من الأقطار العربية الفن الأدبي المتميز . في بعض أقطار أخرى ربما ، كان الفن القصصي بأشكاله المختلفة يزاحم الشعر ، وأستطيع أن أقول إنّه يتقدم عليه في مستوى العطاء وفي تقبل الجماهير . لكن على كل حال يظل الشعر على المستوى العام له وضعه وأهميته ، وما زال بذلك يجتذب طاقات جديدة من الشباب .

لا بدّ أن نكون منصفين . إنّ هذا الشباب الذي يكتب الشعر الآن ووراءه تجربة الشعر الجديد من أواخر الأربعينات حتى الوقت الراهن يشعر جيداً بما قدمته الأجيال السابقة ، وعلى وجه التحديد جيل الرواد الذين مازالوا ينتجون ، أو ما زال منهم على قيد الحياة من ينتج . هم يدركون هذا جيداً ، ولكنهم أيضاً يريدون أن يكوّنوا أنفسهم . وأعتقد أنّ هذا يخلق سوء تفاهم بين الطرفين دائماً . الأجيال الأولى تشعر في موقف الأجيال الجديدة بقدر من المروق والتمرد، وقد تتهمهم بالادّعاء . والجيل الجديد ، أو الجيل الأخير ، ينظر دائماً إلى أنّه صاحب حق في أن يصنع شعره وأن يدّعي أيضاً أنّه تجاوز ما قدمته الأجيال السابقة من عطاء شعري .

في العموم لا بدّ أن نوافق هذه الأجيال . من حق كل جيل أن يقدم ما يحقق به نفسه . وما يحقق به مرحلة يمكن أن تعدّ نمواً وتطوراً للمراحل السابقة عليه . بمعنى أنّه إذا كان الجيل الأول قد واجه عدداً من المشكلات المرتبطة بإدخال لغة جديدة على عالم الشعر ، وإدخال هذه اللغة إلى ضمير المتلقي ، إلى إعادة هندسة وجدان المتلقي من خلال شكل وطرح جديد لفكرة الشعر متجسماً في قصيدة لها مواصفات وخصائص جديدة ، فإنّ هذا كله قد أنتهى إلى حدّ كبير ، وأصبحت مشكلة أي جيل جديد ، هي أن يتجاوز هذا . إلى ماذا ؟ هل يستطيع أن يخلق لغة أكثر حداثة ، هل يستطيع أن يبتكر لنفسه منطقاً في التعامل مع الأشياء مغايراً لما كان ؟ مشكلات من نوع جديد على كل حال تواجه الجيل الأحدث لم تكن هي مشكلات الجيل الأول . ونتيجة لهذا الاختلاف فإنّ ما حققه الجيل الأول له أهميته التاريخية من هذه الناحية ، من أنّه هو الذي فتح الباب وشقّ الطريق وعبّده . ويظل للأجيال التالية دور آخر مغاير تماماً لهذا وهو النمو بالمعطيات والتطوير فيها إلى حد التجديد المستمر استمرارية تحديث هذا الفن جيلاً بعد آخر .

كثير من شعر الشباب في حدود ما ينشر منه ، سواء في شكل قصائد منفردة في بعض المجلات الأدبية ، أو ما يطبع أحياناً في شكل مجموعات شعرية ، يؤكّد أنّ هناك طاقات جديدة قادرة ، لا على أن تؤكد نفسها فحسب ، بل على أن تكون إضافة لما سبق من عطاء شعري .

إنني شخصياً متفائل في العموم ، ولا أتحدث عن الضعفاء الذين يقتحمون المجال دون استعداد ودون تأهيل كاف ودون امتلاك للأدوات ، ولا أتحدث عن هؤلاء لأنّهم موجودون في كل جيل وفي كل عصر ، لكن أتحدث عن أولئك الذين يضعون أنفسهم في خدمة الشعر ، الذين يأخذون الشعر رسالة وجود وحياة ، فهؤلاء في كل جيل هم الذين يُعقد الأمل عليهم في أن يحققوا الحداثة . وأنا أميل إلى التفاؤل بهذا الجانب لأنّ الشعر العربي سيظل إلى زمن يجد في كل جيل عدداً لا بأس به من الشعراء ، في كل قطر عربي يستطيع أن ينهض بهذا العبء ، أن يجد طريقه إلى الوجدان المتغير والعقلية المتغيرة ويخاطبها بأدوات ووسائل تلائمها .

□ **ثمة جدل مستمر في الشكل الشعري وكيفية تحديثه . هل تعتقد بوجود**

شعرية عربية لها مقومات معينة حولها يدور الاجتهاد ، أم أنّ هذه الشعرية قابلة لشتّى الأشكال بما فيها ما لا يمت إليها بصلة؟

ـ التكلّف والافتعال والعمدية والقصدية في أي عمل فني ، لا في الشعر فقط ، تمثل تدميراً للعمل . هذه قاعدة أصولية نتفق عليها . ولكن عندما تحدث التغيرات نتيجة تأزم حقيقي ، وإحساس بضرورة اختراق لما هو مصطلح عليه وما هو مستقر ، واختراق إلى الشيء الذي تعاينه للمرة الأولى فتدهش لأنّه لم يكن موجوداً . لماذا لم يكن موجوداً حتى الآن ؟ لماذا ظلّ مختفياً ولم يكتشف ؟ معنى هذا أنّ هذه إضافة حقيقية جاءت نتيجة إحساس بضرورة ، وقدرة على الاختراق والتوصل تلقائياً تحت وطأة كل هذه الظروف إلى الشيء المغاير .

إذا اختلف الشكل ، ثم وقفت أمامه لتقول : عجباً ! لماذا لم يحدث هذا من قبل ؟ إذن فقد تحقق شيء ثمين له أهميته . أمّا أن أجلس متعمداً وأقول إنني أريد أن أخالف كل ما هو مطروح ، فكيف أخالف ؟ سأضع كذا ، أغيّر كذا ، أعدّل في كذا ، سأجعل شكل القصيدة على هذه الهندسة ، أو على تلك ، سأستعمل اللغة بهذا الشكل أو بذاك ، أعتبر هذا موقفاً مضاداً لتطور الفن الحقيقي وليس في صالحه .

وأعتقد أنّ هذا النوع من التكلف قد يغري عدداً محدوداً من الناس،ولكن يصعب أن يجد طريقه إلى الأغلبية العظمى . عادة لا يصل إلى الأغلبية العظمى إلاّ الشيء المقنع آخر الأمر . لذلك يمكن أن تظهر موجات نسميها « نوبات » . وحتى في العالم الغربي ، أنت تستطيع أن تتحدث عن مثل هذه النوبات في فرنسا،وأسلك كل هذا في باب « الموضات » . والموضات شأنها معروف فهي تظهر لتختفي لا لتستمر . الموضة إذا استمرت لم تعد موضة . فتظهر لكي تختفي تحت وطأة موضة جديدة ، وتُغيِّر الموضة عمداً بموضة جديدة . وهذا كله استهلاكي ، يدخل في باب العمليات الاستهلاكية . فإذا كانت العملية الأدبية تدخل في باب العملية الاستهلاكية ، إذن دخلنا في باب التجارة وليس في باب الصدق والأصالة والإبداع الحقيقي .

□ الإبداع الحقيقي الذي أشرت إليه ، كيف تعرّفه ؟ ما هي علاماته ؟

ـ دون دخول في تفصيلات العملية الابداعية ودوافعها وبواعثها ومكوناتها وديناميلتها المختلفة ، أنا أعتبر أنّ الإبداع طاقة كامنة في قلب وعقل كل إنسان ،

إمكانية قائمة موجودة ، ولكنها عندما تُوجَّه وعندما تُتعهد ، وعندما تصبح شيئاً يعيه صاحبه وعياً كافياً ، تصبح منتجة في هذا الاتّجاه أو ذاك . رجل الشارع ورجل الشعب والرجل العامل فيه الطاقة الإبداعية التي تتكشف في لحظات بعينها على نحو أو آخر . وليس بالضرورة أن تكون الطاقة الإبداعية طاقة كلامية . ليس بالضرورة أن يكون الإبداع كلاماً ، أن يكون الإبداع متحققاً في فعل بعينه ، في سلوك بعينه ، في لحظة بعينها ، يصبح هذا الشيء إبداعاً في ذاته .

وعلى هذا ، فالمبدع الأدبي هو ذلك الإنسان الذي وجّه كل طاقته الإبداعية هذه في الناحية أو في الجانب أو الوجهة الكلامية التي هي انعكاس لباطن يشتمل على وجدان وعقل ومشاعر وأفكار وما إلى ذلك .

كل ذلك هو الرصيد الأساسي لكل عملية إبداعية . وبالتأكيد يستحيل أن ينشأ عمل أدبي أو إبداعي حقيقي . يستطيع أن يتكلف الإنسان عملاً على غرار النسق المطروح في هذا النوع أو ذاك من الإنتاج الأدبي ، كأن ينظم قصيدة مثلاً أو يكتب قصة ، ولكن سيظل في هذا فاقداً لروح الإبداع التي هي العمل ، وهي المؤثر الحقيقي في التلقي . تقرأ أدباً كثيراً ، ولكنك لا تهتز به ، ولا تتحرك معه وتحس أنّه من باب تحصيل الحاصل . تحصيل الحاصل معناه أنّه لم تحدث هناك اختراقات وطفرات وكشوف لأشياء نتيجة توظيف الطاقة الإبداعية لدى الإنسان في اختراق هذه الأشياء حوله . إذا لم يتحقق للمتلقي هذا النوع من الاندهاش ، كأنّه يرى الأشياء في بكارتها للمرة الأولى ، وهي دائماً كانت أمامه ، إذا لم يتحقق هذا فالكاتب لم يصنع شيئاً ، سوى أنّه كرر .

**□ كثيراً ما يقال إنّ مصر دخلت الشعر العربي الحديث متأخرة بعض الشيء . بدأ هذا الشعر في العراق على يد الروّاد المعروفين ثم لحقهم فيها بعد أحمد عبد المعطي حجازي وصلاح عبد الصبور والآخرون . .**

ـ أنا أعتقد ، وهذا معروف ، أنّ أول محاولات لكسر شكل القصيدة التقليدي تمّ في مصر ، ويذكر في هذا محاولات محمد فريدأبو حديد ولويس عوض وعلي أحمد باكثير ( باكثير صحيح أنّه حضرمي الأصل ، ولكنه قضى حياته كلها في مصر ، متعلماً أولاً ثم منتجاً للأدب إلى آخر حياته في مصر ) . المسألة التاريخية هي من الذي شرع في كسر شكل القصيدة ، وابتكار الإيقاع الذي هو اطّراد لتفعيلة واحدة

في الكلام كله مع امتداده ؟ هذه التجارب التي أشرت إليها تعد أسبق من أية محاولة .

أيضاً هذا لا قيمة له ولا أهمية لأنّ الأشياء إنّما تقدر بمدى انتشارها ، مدى قابليتها لإقناع الآخرين ، واكتساب هؤلاء الآخرين إلى جانبها . وعلى ذلك ، فالمناخ والظروف التي واكبت الشعر الجديد منذ أواخر الأربعينات ، بعد سنة ١٩٤٨ على وجه التحديد ، هي التي سمحت لهذا الشكل الجديد ، وكان ادّعاؤه في البداية محدوداً جداً . لنتذكر هذا . لم تكن تبلورت له نظرية كاملة تؤلف فيها الكتب ، وتشرح الأبعاد ، كما صنعنا بعد ذلك . أنا أعتقد أنّه في البداية كان الطموح محدوداً بحدود بسيطة للغاية ، ولكنها كانت تبدو حادة أيضاً في الوقت نفسه بالقياس للنقلة . أمور تتعلق برتابة الشكل ، وبكسر هذه الرتابة ، وبتطوير اللغة ، وإخراجها من الأثواب المحنطة ، وإلباسها الأثواب الفاعلة والمتحركة مع منطق ولغة الحياة .

لهذا أقول إنّ المسألة التاريخية ليست بالخطورة التي نعتد بها ، ولكن على كل حال ، من بدايات انتشار القصيدة الجديدة ، كانت محاولات في مصر وأعتقد أنني شاركت في شيء منها أحياناً ، في ذلك الوقت ، ونشرت محاولات من هذا في أوائل الخمسينات ، وقبل ذلك . ثم استفاضت الحركة شيئاً فشيئاً .

لا أستطيع أن أحصي عدد الشعراء الآن في مصر الذين يكتبون الشعر في شكله الجديد ، ولا أستطيع هذا على الرغم من أنّ عشرات منهم أتيح لهم خلال الأعوام الثلاثة الماضية أن ينشروا قصائدهم في مجلة مثل مجلة « إبداع » ، أو أن ينشروا في مجلة « الشعر » ، أو أن ينشروا خارج المجلات التي تصدر في القاهرة ، في مجلاتهم الخاصة التي يسمونها « الماستر » التي تطبع بالطريقة الأولية في الأقاليم المختلفة ، . ' أكثر هؤلاء ، وفيهم طاقات خلاقة حقيقية . لذلك أقول يصعب أن يحصي الإنسان عدد هؤلاء الشعراء لأنّهم ينتشرون على الساحة المصرية من أقصاها إلى أقصاها . منهم من يصل بشعره إلى المجلات العامة ، ومنهم من لا يزال يكتفي بأن يصدر شعره من هذه المجلات المحلية التي تتنافس أيضاً فيما بينها ، والتي تفرز من وقت إلى آخر أسماء شعراء جدد يستطيعون أن يقتحموا المجلات العامة ويجدوا طريقهم إلى القارىء العام .

هذا هو الوضع الحقيقي ، ولا أكون مجافياً للحقيقة إذا قلت إنّ في بعض هؤلاء

الشعراء الذين أثبتوا وجودهم من يتقدمون ، على مستوى الإبـداع ، تقدمـاً ملحوظـاً على الأجيال السابقة . لكن بطبيعة الحـال ، الظروف التي تـوجد فيهـا الكثرة تشكـل صعوبة أمام ظهور الفرد . يستطيع شاعـر في خمسة شعـراء أن يبرز ، لكن شـاعراً في خمسـين أو في مئة شـاعر يجـد صعوبـة في أن يبرز . هـذه حقيقة عـامـة ، وأمـام الكـثرة من الشعـراء الشباب الـذين يكتبون في كـل مواقـع الثقافـة حيثما كـانت التجمعـات الثقافية على ساحة القطر كله، يصبح بروز واحد من هؤلاء ووصوله إلى المستوى العام عملاً أشق بكثير من المراحل الأولى لهذه التجربـة التي كان يمكن أن نحصي فيهـا عدد الشعراء الذين يكتبون الشعر الجديد على أصابع اليد الواحدة .

في البداية كان الأمر كذلك ، وكـان من السهل في هـذه الحالـة أن يبرز اسم أو اسمان أو ثلاثة أو خمسة . لكن في الـوقت الراهن ، التحـدي للبروز والظهـور وإثبات الكفاءة أصعب، ولهذا فإنّ من يثبت كفاءته هو بالتأكيد أكثر تقـدماً وتحقيقـاً للشعر من الذين ظهروا في حدود فئات ضيقة صغيرة .

**□ في حركة الشعر المصري الحديث ثلاثة أسماء بارزة : حجازي وعبد الصبور وأمل دنقل . كيف تقابل بين هذه الأسماء وما هي إنجازات كل منهم ؟!**

ـ الشيء الغريب أنّ كلاً منهم له من تأثر به . وهـذه مزيّـة . كثير من الشبـاب خـرجوا من عباءة صلاح عبـد الصبور . بـالنسبة لحجـازي ، لا أعتقد أنّ كثـيراً من الشبـاب تأثـروا به ولكنهم يحبـون شعره . لا أدري ،عنصر الجاذبية أو عنصر الإغـراء بالمتابعة في شعر صلاح أكثر مما هو في شعر حجازي . الشـاب الذي يـريد أن يـدخل عالم الشعر منتجاً ومبدعـاً يجد أنّ صلاح عبد الصبور يعطيه ما يغريه بالكتابة أكثر مما يعطيه حجازي ، وإن كان قد يحدث أنّـه ينفعل بحجـازي أكثر ممـا ينفعل بصـلاح . ولكن هذه مسألة أخرى .

بالنسبة لأمـل دنقل ، بـديهي أنّه ليس من جيـل صلاح وحجـازي ، بل هـو من جيل أحدث ، وبالضرورة بينه وبين صلاح وحجـازي مسافـة زمنية ومسـافة إبـداعية ، فهو أقرب الآن نفساً إلى كثير من الشباب من الأجيال المعاصرة والحديثة .

كل من هؤلاء يجد طريقه إلى قطاع من الشباب ، ولكن بتفاوت ، ووفقاً لرؤى مختلفـة لأنّ أمزجـة بعض الشباب تـأتلف مع مـزاج صـلاح عبـد الصبـور الحـزين ، المبتئس ، فاقد الأمـل في إصـلاح هذا الكـون . مجموعـة أخرى تتـأثر وتتفـاعل مـع

التوجه العربي والسياسي، وما إلى ذلك، لحجازي. أيضاً إلى حدّ ما مع مشكلات أمل دنقل السياسية المحلية. الاهتمام بالواقع، وتناقضات الواقع. كل منهم له زاوية إغراء وفقاً للمزاج الشخصي للشاب الذي يقرأ هؤلاء، ومن ثم يتفاعل معه كل من المزاج الذي يأتلف وطبيعته. ربما جاء وقت تنتهي فيه عملية التأثر هذه، ويصبح من الطبيعي أن يتولد من داخل الجيل نفسه طاقات لها استقلاليتها، وهذا ما يطمح إليه بعض الشباب بطبيعة الحال، وخصوصاً عندما يعلن هؤلاء تمردهم على الأجيال السابقة بصفة نهائية. بعض الشباب بالتأكيد، وليس هذا في مصر فقط، فهو أيضاً يحدث في أقطار عربية أخرى لأنّ الأجيال الأخيرة من الشباب الشعراء يحاولون القطيعة نهائياً مع الأجيال الأولى.

**□ كيف استقبلتم في مصر ما قدمته المجلات الأدبية اللبنانية: « شعر »، و« حوار »، و« مواقف » عن الأشكال الشعرية والتجريب وتفجير اللغة وما إلى ذلك؟**

ـ المزاج المصري عجيب في مثل هذه المسائل. المزاج المصري لا يحبّ التطرف، لا يميل إلى الفكرة التي تذهب إلى أقصى التطرف. هذا بصفة عامة. حتى عندما ينساق في اتّجاه يظل حريصاً على شيء من التوازن. ولذلك حتى بالنسبة لتجربة الشعر العربي الجديدة، في مراحلها المختلفة حتى الآن، لا تستطيع أن تقول إنّ الشعراء المصريين وصلوا في التجربة إلى حدّ الخروج المطلق، أو التطرف المطلق في الإنجاز. يظل دائماً هناك شيء يعيدهم إلى قدر من التوازن والمعقولية. هذه طبيعة عامة، وهي منعكسة بالضرورة على الشعراء. ولذلك حتى ابتداء من صلاح وحجازي والآخرين، بعيداً عن التغير الذي طرأ على الشكل واللغة وما إلى ذلك وهو أساسي وجوهري، لكنك أمام فكر واضح صاف تتقبله دون عوائق، وتتفاعل معه تفاعلاً يكاد يكون مباشراً، لا يكلفك عناء حقيقياً في اقتناصه وفي الدخول عليه في حين أنّه في بعض التجارب التي نقرأها في خارج مصر لعدد من الشعراء، سواء في لبنان وأحياناً في العراق وأحياناً في المغرب العربي عموماً، التي تذهب إلى الطرف الأقصى من الإغراب، وتخلق بذلك اشكالية لا مبرر لها، وهي أننا نتحدث مثلاً بلغة عصر قادم، أو نتعامل مع الأشياء بمنطق لن يتحقق إلاّ في المستقبل، وما إلى ذلك.. أي الغلو.. هذا حتى إذا كان يقرأ جيداً من خلال هذه المجلات التي

ذكرتها ، في ذلك الحين ، إنّه يُقرأ جيداً في مصر ، ويُعرف ، وربما توافق عليه نظرياً ، ولكن الممارسة الحقيقية لا تصل إلى تحقيقه عملياً . حتى من يوافق عليه نظرياً ، إذا جاء للممارسة ، لن يملك أن يحققه عملياً ، لأنّه بطبيعته إبداع عند الإبداع يقف عند حدّ معين من التغيير في المألوف .

الشطط في الفكرة غير وارد . هذه سمة عامة عندنا ، وهي في حدود ما أنتج من شعر ، وما زال يُنتَج حتى اليوم . هناك حدّ من هذا يقف عنده الشاعر المصري ولا يتجاوزه .

التجريب ، تفجير اللغة . . كل هذا كلام جيد ويعرفه هؤلاء الشعراء عندنا ، ويقرأونه بطبيعة الحال ، ويتجاوبون معه أحياناً نظرياً ، فقد يعارضونه وهم يدركونه ، لكن المهم العبرة بالتحقيق العملي . عندما يكتبون كيف يكتبون؟ هل يحققون هذا الكلام عملياً ؟ وحتى لو رجعنا لنفس الفكرة حول العمدية والقصدية ، كيف يعمد الإنسان عمداً إلى أن يكتب شعراً وفقاً لمفهوم مطروح عليه نظرياً ؟ هذا غير وارد . طبيعته ستغلب عندما يشرع في العملية الإبداعية ، عندما يدخل محراب الشعر لكي يصلي صلواته الخاصة فيه ، فسيصلي كما يصلي هو ، وكما يدفعه وجدانه للصلاة ، وبطريقته الخاصة ، لكن ليس وفقاً لمشروع معد من قبل ، مفصَّل مطروح عليه . هذا يستحيل ، وخصوصاً إذا كان بطبيعته غير مؤهل لأن يحقق هذا المشروع تحقيقاً عملياً . هناك طبيعته ، دراسته ، البيئة ، عناصر وعوامل كثيرة شكلت هذه الوضعية الفكرية العامة وانعكاساتها عند الممارسة .

( آفاق عربية آب ١٩٨٧ )

# حوار آخر مع د. عز الدين اسماعيل

□ ما هي همومكم النقدية في الوقت الراهن ؟

ـ منذ بدأت مجلة « فصول » بدأت لغة جديدة في مجال النقد الأدبي تطرح على الساحة الأدبية والثقافية بصفة عامة . كان لهذا اللغة طبعاً أثر المفاجأة والدهشة ، الدهشة المشوبة بحذر وتحفظ شأن كل محاولة جديدة في حقل الإبداع الفكري والأدبي .

ومنذ هذه اللحظة ونحن نواجه من بعض المتصلين بالحقل الثقافي والأدبي موقفاً مشوباً بكثير من الحذر والتحفظ على هذه اللغة الجديدة . وأقصد باللغة أولاً ليس مجرد العبارة ، وإنّما ما تنطوي عليه العبارة من الفكر النقدي الجديد . فالمطروح ليس مجرّد لغة نقد جديدة ، وإن كانت اللغة نفسها بالتأكيد الظاهرة المعينة للتجدد الفكري . لكن بصفة عامة ، المقصود هو أولاً وأخيراً المنهجية الجديدة في التناول ، الرؤيا الجديدة لفهم العملية الإبداعية وأبعادها ، وما طرأ على هذا الفهم من تحولات وتغيرات على هذه العملية من شتّى الوجوه إبداعاً وتلقياً وتذوقاً ونقداً إلى آخره .

هذا الموقف من هذه الفئة المتحفظة يفسّره أنّ كل هذه اللغة بما تحمل من مضامين كانت جديدة تماماً ، وهي من أجل ذلك كانت غير يسيرة الفهم بالطريقة المباشرة التي يألفها الناس في القراءة العامة عندما يقرأون فيفهمون على الفور ما يقرأون لأنّه من مألوف قراءاتهم لغةً ومضموناً . ولذلك كان علينا أن نصمد لهذه المواقف المعارضة لمنهج المجلة ولطرحها للمناهج وللأفكار الجديدة ، حتى يستقر قدر ما من هذه الأفكار في بعض الأذهان فتتحرك معها وبها لكي تؤسس تفكيراً جديداً على الساحة الأوسع في الكتابات الأدبية والنقدية ، سواء في المجلات الأخرى الأكثر انتشاراً على مستوى القارىء العام ، أو حتى في الكتب التي يؤلفها بعض المهتمين بالكتابة في قضايا الأدب والنقد الأدبي . وأعتقد أنّ صمودنا ما يقرب من حوالي ثماني

سنوات الآن أكّد أنّ الهدف قد تحقق جزئياً ، وأنّـه في سبيله إلى أن يكتمل مـع مضي الـوقت . إننا نستطيع الآن أن نقـول إنّ الكتابـات العـامـة نفسهـا قـد تغـيرت لغـة ومضموناً إلى حدّ ما في كل ما ينشر في المجلات ذات الطابع الثقافي العام .

لم نعد نجد كاتباً أو ناقداً أو حتى مفكراً في قضايـا الأدب والنقد يتنـاول الأمور بلغة ما قبل الثمانينات ، ولا بالمناهج التي كانت مألوفة في الكتابة في الصحـافة الأدبيـة أو في الكتب التي تؤلف في هذا المضمار .

لقد كان يغلب على تفكيري في ذلـك الوقت ، وكنت أردد أنّ العمليـة الثقافيـة أشبه بالصناعة ، هي صناعة ثقافية ، كما أنّ الصناعة المادية فيها مـا يسمى بالصنـاعة الثقيلة والصناعة الخفيفة ، وأنّ الصناعة الثقيلة هي التي تغذي كل الصناعات الخفيفة بعـد ذلك لتـطورها وتحسن منهـا وتنشيء فيها إمكـانات جـديـدة . نفس الشيء كنت أقول ، مجلة « فصول » بما قدمته وتقدمه من معرفـة أدبية ونقـدية ، إنّمـا هي أشبه مـا تكون بهذه الصناعة الثقيلة التي تفيد منهـا بالتأكيد طائفـة مؤهلة لهذه الإفـادة ، هي التي بعد ذلك يناط بها أن تغير في ما تكتب للقطاع الأوسع للمتلقي لـلأدب ولقضايـا الأدب .

وعـلى ذلك فقـد تحقق دور « فصـول » في أنّها قـامت بهـذا العبء وتحملت مـا تحملت من معارضات على الساحة الداخلية في مصر على وجـه الخصوص من أولئـك الذين ألفوا الكتابة النقدية على مناهج استقرت عـلى مدى عشرات السنـين وكأنّها هي آخر ما هنالك من فكر نقدي ممكن ، وأنّـه بالممارسات العـامة استقـرّت هذه المنـاهج واستقرّ التفكير وكأنّ العالم قد نفض يديه من كل شيء في حين أنّه في السنوات الماضية من حيـاة « فصول » تبـين للناس أنّ كـل ما كـان مستقراً في الأذهـان عـلى أنّـه نهايـة الأشياء وحقيقة الحقيقة قابل جداً لأن يـراجع ويعـاد النظر فيـه ، بل ربمـا ثبت أنّه في كثير من الأحيان كان قائماً على تصورات قاصرة ،إن لم أقل مزيفة .

هذا التحول هو الذي أعتقد أنّه ثمرة حقيقية من ثمرات صمودنا في تلقي هذا النوع من المعارضة أو الهجوم أحيـاناً عـلى مجلة « فصول » بـأنّها غير مفهـومة للقـطاع العريض من القرّاء . هذا لم يكن مطلبنا على كل حال . بالتأكيد يوم يفهم كل القرّاء كل ما يكتب في مجلة « فصول » تكون مجلة « فصـول » قد انتهت من مهمتهـا وعليها أن تغير نفسها مرة أخرى، وهذا ما نرجو أن يحدث. أعني أنني بودي أن يصبح كل ما

يكتب في مجلة « فصول » شيئاً مما يتقبله الناس تقبلاً عفوياً عادياً حتى نجد ضرورة لأن نعيد النظر فيها لتغير من فلسفتها ومن جلدها بحيث تجد لنفسها طريقاً جديداً تشقّه متابعة لمسيرتها الأولى . وإلى أن يحدث هذا سيظل الموقف على ما هوَ عليه في أن نحاول ، قدر المستطاع ، الاقتراب من الفئة القارئة الجادة الراغبة في الاستزادة من المعرفة النقدية والفكرية المتعلقة بالأدب وبنظرياته وبمناهجه إلى أن تستقر هذه الأشياء وتصبح البديل الحقيقي في أذهان المشتغلين في هذا الحقل ، ونكون عندئذٍ قد أخذنا دورتنا في الحياة ككل الأشياء التي تأخذ دورتها وتؤدي رسالتها ووظيفتها ويأتي بعد ذلك من يأتي ليواصل الطريق . لا بدّ من ريادة على كل حال لضمان أن تتحرك الأشياء إلى أمام دائماً ، وهذه الريادة عليها أن تتحمل المسؤولية حتى عندما ترفض وعندما تواجه بالنقد ، سواء كان حاداً أم هيناً يسيراً .

**□ إنني موافق معكم على ما تفضلتم به . إنّ مجلة «فصول» تؤدي بلا شك دوراً أدبياً ونقدياً بارزاً ، ولكني أحب أن أعرف رأيك وأنت الناقد الكبير في المناهج التي تلح عليها « فصول » كالبنيوية والألسنية وما إلى ذلك . أعرف أنّ لكم دراسات نقدية كثيرة على غير هذه المناهج الجديدة . .**

ـ بالتأكيد . أنا ككل الناس من الأولى أن أكون أولى المتغيرين والمتجددين . وللأسف أنني قدمت هذا العام في مهرجان المربد ورقة تحدثت فيها عن جانب من تصوراتنا القديمة التي كانت قد استقرّت منذ أيام مدرسة « الديوان » في تصور العملية الأدبية وأصبحت على كل لسان ، أصبحت مبتذلة في كل الكتابات ، أو جاهزة لا يجد أي كاتب عناء في أن يقررها باطمئنان ، حتى إنّ كل الناس لا يجدون في تقبلها منه أدنى صعوبة . لكنني توقفت عندها وبدأت أعيد النظر فيها من منظور الفكر النقدي الجديد والمناهج الجديدة وقلت : كنّا قد ألفنا هذا ، وأنا نفسي كنت قد ألفته ، وربما كتبت بعض الدراسات في ضوء هذه المفاهيم القديمة ، وهي على وجه التحديد القضية المتعلقة بالتجربة الفنية ، وأنّ الأدب تعبير عن تجربة الأديب ومسألة التجربة وما التجربة وما إلى ذلك . لا شك أنّ هذا التصور وهذه الفكرة لا يكاد يختلف فيها أحد من الذين ألفوا الطروح النقدية القديمة ، بل يكاد يجدها العبارة الأخيرة في فهم الأدب ، الفن ، تعبير عن تجربة الأديب ، تعبير عن تجربة الفنان ، وانتهت

القصة . عندما حاولت أن أعيد النظر في هذا الموضوع ، وقررت أنني شخصياً كغيري ، حتى لا يظن أنني أتعالى على الآخرين ، أنني أنا شخصياً ربما تورطت في الأخذ بهذه النظرية وكتبت في ضوئها كتابات مختلفة ، ولكني أقرر أنني أنا نفسي أعدل الآن عن هذا التصور وأطرح تصوراً جديداً لهذه المسألة. وطرحت هذا من خلال المفاهيم الجديدة التي قدمتها إلينا الدرسات والمناهج النقدية الحديثة ، من لغوية وبنيوية وما بعد البنيوية ، وبلورت موقفاً جديداً كل الجدة في هذه القضية على وجه التحديد .

لقد فوجئت للأسف الشديد في بعض الكتابات بالاعتراض . طبعاً هناك من تقبل هذه المسألة تقبلاً جيداً للغاية ، وأنا سعيد بهذا . ولكن هناك من قام ليعترض على هذا النوع من التراجع عن موقف قديم والدخول في موقف جديد ، بأنّه كفانا تراجعات . . ودخلت المسألة في إطار سياسي لا معنى له على الإطلاق كأنك عندما تتراجع عن فكرة أو عن تصور أدبي ونقدي إلى تصور آخر أنت صرت أكثر اقتناعاً به وفهماً ورأيته أكثر إحساساً بالأشياء والحقائق ، كأنّ هذا يعد انقلاباً سياسياً أو تحولاً سياسياً خطيراً . ودخلت المسألة في أنّه كفانا تراجعات على الساحة العربية وأصبحت المسألة موضوعاً سياسياً ، كما لو أنني وضعت في موضع اتّهام لا علاقة له بالقضية على الإطلاق ،خصوصاً إنّي أنا نفسي من البداية . إنني أرى الآن انني كنت أتحرك على مستوى ، والآن أنا أغير هذه الرؤيا وهذا المستوى إلى رؤية جديدة .

تؤخذ التحولات هذه بمفهوم سياسي وتفسر في ضوء أفكار أخرى لا لشيء إلاّ ليقال إنّه كفانا تراجعات كما لو كان لا بدّ علينا أن نلتزم بالكلمة الأولى التي قلناها حتى آخر حياتنا ، حتى لو اتّضح لنا أنّ هناك كلمة أخرى أفضل ينبغي أن تقال . أعتقد أنّ دليل الحيوية أن تكون قادراً على أن تعترف اعترافاً حقيقياً بأنّ ما قلته في أول حياتك كان ملائماً لذلك الوقت وكان قصارى ما تستطيع أن تراه في ذلك الوقت ، وأنك كما ترى الأشياء قد تحولت وتغيرت إلى ما هو أفضل ، وأنك تدخل في هذا التغير ليس هذا مما يمكن أن يعاب ، بل أعتقد أنّه بالنسبة لمجتمعنا ينبغي أن نكون قادرين على هذه المرونة العقلية والنفسية لكي نعترف بأننا لم نكن في البداية على كل الصواب ، وأننا يمكن أن نتحول إلى ما هو أفضل وليس في هذا ما يعيب أحداً . أمّا أن أحاسب بأنني كنت أقول كذا وكذا في أول كتاباتي ، وأنني اليوم أقول كذا وكذا

بما يغاير هذا الموقف القديم ، وأن هذا يؤخذ على الكاتب ، أنا أعتقد أنّ هذه نظرة قاصرة من شأنها أن تكرس الواقع في الأدب ولا تسمح له بأي نماء أو تغير أو تطور . وللأسف فإنّ الكثير من الأدباء يتورط ، حتى الكبار منهم . يتورطون في هذه الخطيئة عندما يريدون أن يقولوا إنّ الكلمة الأولى التي كتبوها ، انهم في آخر حياتهم ، مازالوا يرون أنّها هي الكلمة الأخيرة والكلمة الصحيحة . هذا مجاف لطبائع الأشياء ، بل هذا إسقاط لعامل الزمن كله . فعندما يعيش كاتب خمسين سنة يكتب ويظن أنّ الكلمة التي قالها في السنة الأولى تظل هي الكلمة الأولى والأخيرة ، أظن أنّ هذا يدل على قصور في فهم التاريخ والتطور وفي فهم الإنسان نفسه وأنّه إذا توقف ليقول إنّ الأشياء قد تقررت بشكل نهائي ، وكل شيء أصبح على ما يرام ، فإنّ هذا ضدّ الفكر وضد الإنسان وضد الحياة .

**□ أفهم من هذا أنّ المناهج السابقة التي التزمتموها قد استنفدت . .**

ـ لا أقول عن نفسي بشكل خاص . أقول إنني طرحت مجرد نموذج ، نموذج تفكيري في قضية من قضايا الفكر النقدي كيف كانت . أنا لا أعطي دراسة شاملة ، وإنّما أعطي ورقة تصور ، ورقة عمل نموذج فكري متعلق بقضية من قضايا الأدب ، وهي أنّ الأدب تعبير عن التجربة الإنسانية . جملة رنانة وعظيمة جداً وآسرة لا يكاد أحد يتوقف أمامها ليتشكك في شيء منها على الإطلاق ، أو ليعيد النظر فيها مجرد إعادة . أردت بهذا أن أقدم نموذجاً لأنّه حتى أكثر الأشياء استقراراً في أذهاننا على أنّها صحيحة تظل قابلة لأن يعاد فيها النظر ، وإنّ إعادة النظر ستكشف لنا عن إمكانات جديدة تحول هذه الفكرة إلى فكرة أوثق وأقوى وأدلّ . هذا ما قصدت إليه . .

**□ أحب أن أعرف رأيك في هذه المناهج النقدية الجديدة . هناك الكثير من القصور الذي ينسب إليها . البعض يقول إنّها مجرد مناهج شكلية ، وأنها قد تمهد للنقد ولكنها ليست النقد ، وأنّها تساوي بين النص الجيد والنص الرديء وبالتالي فإننا لا نحتاج إلى هذا النوع من المناهج . .**

ـ هذا القول ، إنّها تساوي بين النصوص الجيدة والنصوص الرديئة ، هذا مما أشيع حول هذه المناهج . من الأشياء التي تشاع وتتداول لحلّ القضية ونفض اليد منها بسهولة . بعض الناس ينفض يده من هذه الأشياء قبل أن يتعرفها تعرفاً حقيقياً بأنّها انتهت في أوربا . يقول لك : هذه المناهج قد انتهت في أوربا فما الذي

يدعونا للتفكير فيها . هي انتهت في أوربا أو لم تنته ، هذه قضيتهم . . بالنسبة إلينا ماذا نحن منها ؟ هل استوعبناها حتى نَعْبُرها ونتجاوزها ؟ هل عندنا ما نتجاوز به هذه المناهج ؟ إذن لكي أتجاوز لا بد أن أهضم ما أتجاوزه وإلاّ فكيف أتجاوزه ؟ لا . لا بد أن أكشف عن جوانب القصور التي فيه جانباً جانباً ، وأن أتحرك من هذه الناحية لاستكمال التصور الذي يشغل هذا الجانب من التصور . هذا هو المفروض . . ولكن ليس يكفي أن يقول شخص ما إنّ هذه المناهج قد انتهت في أروبا وأخذت موجتها وقضي الأمر فلماذا نشغل أنفسنا بها ظناً أنّها تخلفت . ليكن قد تخلفت أو لم تتخلف . القضية بالنسبة لي أنا : ماذا أخذت منها ، ماذا عرفت منها ، ماذا أستخلص لنفسي على الأقل منها لكي أؤسس رؤيتي الخاصة ، المجاوزة لها لا بأس ، ولكن أين معرفتي الأصلية بها ؟ هذا ما يروج . مما يروج أيضاً عبارة أنّ هذه المناهج شكلية تتعلق بالشكل وأنّها لذلك لا تكترث بالعمل الأدبي هل هو جيد أم ردي . ليس هناك دراسات نقدية بنيوية أو ما بعد بنيوية تطبيقية تمت على عمل أدبي رديء كل الدراسات التي بين أيدينا وقعت على أعمال أدبية عالمية ومعترف بها لأصحابها ، سواء تاريخية قديمة أو معاصرة إلى حد ، ولكنها لكتاب معدودين في الدرجة الأولى من الكتابة على المستوى العالمي .

على الصعيد العربي ، كل الدراسات التطبيقية في هذه المناهج تمت حتى ابتداءً من العصر الجاهلي . الشعر الجاهلي ظفر بدراسات بنيوية لم يظفر بها طوال حياته في أي منهج آخر . هذا هو الحاصل ، فهل نحن ننكر قيمة الشعر الجاهلي ؟ قيمة الشعر الجاهلي مسلمة تاريخية على الأقل . عندما أعمد إلى هذا الشعر ، الشعر الذي يدرس منذ قرون طويلة ، عندما أتناوله اليوم بهذه المناهج ، فأكشف جوانب لم تخطر إطلاقاً على بال ، قيماً جديدة ودلالات جديدة لهذا الشعر ، أظن هذا لا يقال فيه إنّه لا يكشف عن قيمة ، أو إنّه لا يعبأ بقيمة ما يتجه إليه بالدراسة ، إنّها مناهج يستوي فيها الجيد والغث . لا . هذا غير صحيح . حتى لو كان النص غثاً ، هو الذي ستكشف عنه عملية التحليل في تهاوي بنائه الداخلي وتساقط وحداته أو عدم التلاؤم بينها أو إلى آخر هذه العناصر التي يكشف عنها التحليل في بنية العمل نفسه .

العملية التحليلية كما تبرز القيمة الإيجابية في العمل المعترف به، قادرة على أن تبرز أيضاً الخلل الذي في بنية العمل الهابط والغثّ . هذا ليس صحيحاً .

**□ هل تعتقد أنّ البنيوية مجرد عمليات إجرائية نقدية أم أنّها بالإضافة إلى ذلك نظرة أو فلسفة ؟ لقد أخذ الناقد العربي هذه الجوانب الإجرائية وحدها دون أن يلتفت إلى سواها مما يشكل جوهر البنيوية . .**

ـ هناك أساس لغوي ثم أساس فلسفي . والأساس اللغوي هو بداية ، ثم التطبيق. تحرك على المستويين . الأساس اللغوي تحرك على المستويين : المستوى الأدبي ، والمستوى التاريخي الفلسفي . أصبح كما تفسّر أيضاً الأشياء تاريخياً بفلسفة ماركسية ، تستطيع أن تفسر أيضاً الأشياء بفلسفة بنوية . ولكل منهج حقه في أن يفسّر الأشياء . وربما في منطقة ما ستجد أنّ البنيوية في مجموعة من الكتّاب وجدوا أنّ التباعد بين الطرفين غير صحيح ، وأنّ من الممكن أن يتشارك . هناك أرض مشتركة يمكن أن يجتمع عليها المنهجان. فهناك بنيوية ماركسية وهناك ماركسية بنيوية ، إذا شئت ، أيّاً كان ، تفسر في ما تفسر الأدب والتاريخ معاً . الأساس الفلسفي ترتب على تطور الفكرة أولاً . يعني ابتداء من المبحث اللغوي إلى المبحث الشعبي لأنّ التطبيقات الأولى على النصوص الأولى بنيوية . كانت في نطاق الدراسات الشعبية ثم انتبهوا إلى هذا في أنّ هذه الأسس التحليلية البنيوية اللغوية يمكن أن تطبق أيضاً على أي نص ، على أي خطاب أدبي ، بغض النظر عن أنّه شعبي أو مؤلف تأليفاً فردياً خاصاً ، قابل لأن يطبق . ثم التطور في النظرية إلى أن تصبح نظرية عامة في فهم الحياة والكون وفهم التاريخ .

بالنسبة لنا ، لدينا هذه الأسس الفكرية مطروحة وموجودة . التطبيقات العملية والتحليلات العملية موجودة، ومن حقنا أن نهضم هذا كله أولاً لنقول بعد ذلك إنّ هناك مناطق يمكن أن نتوقف عندها ، أن نحصر مثلاً الأشياء على مستوى التحليل لكل الظواهر ، أي أنّ كل ظاهرة ليست قائمة على ضدين ، أو على وحدتين متعارضتين . إنّ من الممكن أن تكون بين التعارضين منطقة ومساحة ربما هي التي لها الأهمية الأكبر . يمكن القيام بعملية استكمال لبعض الجوانب الجزئية في صلب النظرية لا لكي تنقضها ، وبهذا تقول إنّها تسقط نهائياً ، بل لكي تستكمل . من دورنا ومن واجبنا أن نهضم أولاً هذا ثم نستكشف أين نستطيع أن ندخل بالعناصر التي تستكمل التصور ، ونؤسس من ذلك تصوراً خاصاً لنا ،وآخر الأمر سمِّهِ بعد ذلك ما تشاء ، بنيوية أو غير بنيوية . المهم يصبح هناك تكامل تصوري للعملية الأدبية إبداعاً

ونقداً . وأن يكون هذا مؤسساً على حصيلة تطور معرفي تفصيلي ، وليس على مجرد رواسب مذاهب وأفكار قديمة متناثرة .

نحن نعمل غالباً برواسب أفكار قديمة . وهذه الرواسب نظن أنّها لاستقرارها تخرج من عقولنا نحن .حقيقة الأمر هي ليست أكثر من رواسب مع الزمن تراكمت. شتات من هذه الرواسب يتراكم في أذهاننا وهو أدواتنا السهلة الميسرة الجاهزة للتعرف والتناول . لكن ليس هناك تكامل . عندما يكون هناك تكامل منهجي وتصوري ، لتكن تسميته ما تكون ، ولكن على الأقل أنا أحترم أن يكون التناول وفقاً لبنية تصورية متكاملة . وهذه البنية التصورية المتكاملة تثبت وجودها من خلال العملية التحليلية التي نقوم بها وتصل بها إلى نتائجها الأخيرة . ولك بعد ذلك أن تتأمل في كل هذا ، أن تقنع به أو لا تقتنع به وليس هذا هو المهم . لن نقول الكلمة الأخيرة ولن يقول أحد كلمة أخيرة . المهم أننا عندما نتحرك نتحرك بوعي وعلى أرض مدروسة ، وبوعي كاف وبتكامل تصوري ، عندما يأتي زمن لكي تنكشف جوانب القصور في هذا البناء التصوري . وإنّ هناك ما هو أفضل ، علينا أن نبادر بأن نصحح أنفسنا قبل أن نصحح غيرنا . ولا بدّ أن يحدث هذا، وإذا لم يحدث سنقع في نفس الآفة القديمة ، وهي أنّ ما وصلنا إليه هو أحسن الأشياء وليس في الإمكان أبدع مما كان . نقع في هذه الخطيئة مرة أخرى . ليس هناك شيء نهائي ، وليس هناك شيء علينا أن نتشبث به إلى الأبد ، ولكن هناك شيئاً نستطيع أن نعمل به الآن في حدود ما هو متاح لنا ، وفي حدود طاقة تصوراتنا .

**□ وهل تعتقد أنّ هذه المناهج الجديدة تزيد في قدرة القارىء أو المثقف على تذوق نص ؟**

ـ لا . بالتأكيد . بالتأكيد إنّها تفتح له أفقاً من الوعي والفهم مغايراً تماماً للذي كان عليه . قبل ذلك ماذا كان يحدث ؟ يكتب كاتب مقالاً في مجلة يتعرض فيها لديوان شعر مثلاً أو لقصيدة أو لقصة قصيرة أو رواية . ماذا يقول فيها ؟ يقول كلاماً قاله قبل ذلك عن ديوان آخر ومسرحية أخرى وقصة سبقت . لغته هي نفس اللغة ، التجربة الفنية في هذه القصيدة كيت وكيت وكيت ، الشاعر يحدثنا عن . . . كما لو أنّ شاعراً يحدثنا عن ، وإنّ المتحدث بالغ الثقة في أنّ هذا ما يتحدث عنه الشاعر كأنّه أمين سرّه ، وهو عارف بما يحدّثنا عنه ، يحدثنا الشاعر في هذه التجربة عن كيت

وكيت وكيت ، وإنّ هذه التجربة تدل على عمق في النظر ورؤية شخصية . . كل هذا كان يقال ويكتب ، وقد تكرر . القارىء كان من كثرة ما يقرأ هذا قد ألف أن هذه هي لغة النقد . يرتاح لها لأنّها أصبحت سهلة وميسورة . لكن عليه أن يصدق الناقد في ما إذا كان يثق فيه . يصدقه في ما يقال . والناقد يصدر عن انطباعاته وعن تصوراته الأشتات من التصورات المتراكمة من مذاهب ومدارس وفلسفات قديمة تتكامل بشكل ما في المقال أو لا تتكامل ، إنّما المهم أنّه بحصيلته الثقافية كما نقول يستطيع أن يتحدث عن هذا العمل بشكل ما .

العملية النقدية مخيفة . من أين تبدأ ؟ في كل مرة يحاول الإنسان أن يمارس العملية النقدية يحصل له نوع من الارتعاب . وهذا ما يجب . المسألة خطيرة جداً وصعبة جداً وليس هناك الناقد الواثق من نفسه دائماً في أنّه في كل لحظة سيكون قادراً على أن يمارس العملية النقدية ، هذا ناقد مضلِّل أو مضلَّل لنفسه . العملية أصعب من هذا . إذن لا بدّ على الأقل أن تكون هناك ركائز ، قدر المستطاع ، شبه علمية يمكن أن يجتمع عليها الفكر ولا يرفضها أو يجعلها زاوية رؤية خاصة بنا قد يوثق بها أو لا يوثق. إنّما هي أشياء علينا أن نضعها على محك العقل والفكر فنقبلها أو لا نقبلها . فإذا قبلناها فهي إذن أدوات صالحة للمارسة . وعندما تتم الممارسة في هذا الضوء من اكتمال القاعدة تصبح النتائج جديدة وغير ما يقال دائماً . يصبح هناك شيء جديد تصل إليه العملية النقدية . القارىء بالتأكيد سيتعود أن يرى نتائج لم يكن يألفها من قبل . حتى على المستوى الإحصائي البسيط الذي يهاجم أحياناً . عندما تسجل على شاعر مثلاً أنه كثيراً ما يستخدم الجمل الاسمية ، وأنّه ينفض يده أو يكاد من الجمل الفعلية . ما علاقة الاسمية بالفعلية في بنائه التصوري ؟ كيف تؤسس تصوراً ستاتيكياً لموقف هذا الشاعر بمحاولته تجنب الفعل في بنائه اللغوي ؟ حتى على هذا المستوى الصغير ، استخدامه للفعل بين الماضي والمضارعة والمراوحة بين هذا وذاك . ما نسبة هذا وما علاقة هذا بذاك ؟ .

كل هذه الأشياء توصل إلى نتائج ، وهي جزئيات في العملية التحليلية . توصل إلى نتائج جديدة بلا شك لم يكن الناقد الانطباعي أو الناقد العارف بكل شيء يستطيع أن يصل إليها من الممارسة الظاهرية التي تحدث من لقائه بالعمل قراءة وتذوقاً .

إذن هناك بالتأكيد نتائج جديدة يستطيع القارىء أن يتعرّف من خلالها إلى أبعاد العمل المنقود لم يكن يألفها من قبل، وخصوصاً عندما تُوجَّه العملية التحليلية هذه بالمناهج الجديدة على نصوص قديمة كالشعر الجاهلي والعباسي أو ما إلى ذلك ، أو النصوص النثرية للجاحظ أو غير الجاحظ ، نصوص قرأها قبل ذلك عدّة مرات ، وربما قرأ عنها أيضاً كتابات نقدية سابقة .

عندئذٍ يتضح له الفرق الباهر بين التناول القديم والتناول الجديد المؤسس على بناء تصوري متقن متماسك مستوعب لأبعاد العملية كلها .

**□ أحب أن أعرف رأيكم في حاضر الشعر العربي . .**

ـ أولاً حاضر الشعر العربي يتعاصر فيه أكثر من جيل على الأقل . هناك ثلاثة أجيال على الأقل تتعاصر ، هذا إذا غضضنا النظر عن جيل رابع هو بقايا جيل قبل الخمسينات لأنّه ما زال منهم من يعيشون ويكتبون وينشرون شعراً أيضاً . لكن في إطار التجربة الشعرية الجديدة نفسها على الأقل هناك ثلاثة أجيال . التعميم إذن على ما يصدر من شعر على مستوى الأجيال الثلاثة غير صحيح . المشكلة ربما ستتعلق بشكل أوضح في قضية الغموض ، ستتعلق بالجيل الثاني نسبياً والجيل الثالث . وأقول الثاني نسبياً لأننا عندما كان هذا الجيل هو الجيل الثالث في يوم ما ، كان يقال عنه إنّه جيل خرج إلى غموض مطبق ، وأصبح غير مفهوم ، وأن وأن . .

وأنا أعول على هذا الجانب التاريخي الآن في أنّ هذا الجيل الثاني لم يعد غامضاً الغموض الذي كان عليه يوم كان هو الجيل الأخير . أصبح بالقياس إلى الجيل الثالث اليوم مفهوماً . إذن هناك شيء لا بدّ أن يحدث بالتوازي مع حركة الأجيال لكي تواكب فتوحاتها التي تبدو بالضرورة في المرة الأولى ، وللوهلة الأولى ، ولفترة زمنية ، تبدو غامضة كل الغموض . ثم يمرّ الزمن وتترادف التجربة هنا وهناك وتظهر تجارب أكثر إيغالاً في هذا الاتجاه أو اتجاه مغاير ، فإذا بالذي مضى عليه الزمن قد أدخل في باب التجربة المستوعبة والمفهومة منه في باب التجربة الغامضة المرفوضة .

أريد من هذا أن أقول علينا ألاّ نصادر . المصادرة ضد الفن وضد الأدب . ليس من حقّ أحد أن يصادر في الأدب وفي الفن . لك أن تحدد موقفك وتحديدك لموقفك ليس تعبيراً حقيقياً عن التجربة بقدر ما هو تعبير حقيقي أيضاً عنك شخصياً

في هذه الآونة . فكل من يصدر حكماً على عمـل هو في الـوقت ذاته يصـدر حكماً على نفسه في علاقته بهذا العمل . المصادرة مرفوضة ولكن علينـا أن نفتح أنفسنـا قدر المستطاع لكل تجربة ، وأن نتحسس ما يمكن أن يكون في هذه التجربـة من معاناة، لا أقول تجريب بالمعنى الحرفي ، ولكن انهماك حقيقي في معايشة الـواقع الـراهن . هل في هذا الواقع ما يفرض هذا النوع من التمزق في العلاقات ؟ .

نتساءل : ما هو الغموض ؟ ما سببه ؟ إنّ العلاقات غـير واضحة . العـلاقات المنطقية بـين الأشياء التي كـانت دائماً تـرتبط ارتباطـاً منطقيـاً أمـامنـا أصبحت غـير واضحة . غموض ناشيء عن علاقات غير مألوفة . هذا هـو الغموض طـول عمره . منذ أيام العباسـيين كانت القضية محصورة في هذا . إنّ الغموض الذي ظهر في ذلك الوقت ، والمرفوض من بعض الفئات ، هو أنّ هناك عـلاقات جـديدة نشأت في بنية العلاقة ، وفي مفرداتها ، وفي علاقة هذه المفردات بالتطورات الشعـرية لـدى الشاعـر بتخيلاته .

كما تغيرت العلاقات المستقرة وظهرت عـلاقات جـديدة ، أو اكتشفت عـلاقات جديدة لم تكن مـألوفـة ، علينا أن نتـوقع مـوقفاً من هـذا الشعر قـد يكون رافضـاً له بدعوى الغموض وعدم التوصيل .

فكرة الغموض والتواصل مطروحة أيضاً في زماننا ، وستظل مطروحة دائماً لأنّه سيـظل هناك دائمـاً دليل حيـوية ونشـاط في الحقـل الأدبي ، إننـا دائمـاً نتحـرك إلى الكشف الجديد ، وكل كشف جديد مطلسـم بقـدر من الغموض لا جـدال ، ما دام كشفاً لعلاقات جديدة .

ما الذي سيبقى من كل هذا ؟ سيبقى من كل هذا حصيلة تـراكمية . الحصيلة التراكمية من الأجيال الثلاثة التي عايشناها ونعـايشها الآن في إطـار التجربـة الشعريـة الجـديـدة ، هـذه الحصيلة هي التي ستبقى لأي تجارب مستقبليـة بكـل ظـواهـرهـا المختلفة . قدر من التمازج والتداخل بين المشترك في كل هـذه التجربـة يعود فيتجمـع كالبلورات لكي ينفجر مرة أخرى في أشكال جديدة . تتجمع الأشياء وتتفجر لتخرج أشياء جديدة ، وهكذا ، دليلاً على حركة الأشياء وحيويتها .

هل يعود الحنين إلى أن يصبح الشعر شيئاً ممتعـاً مرة أخـرى ؟ يجوز . ولكن لن يعود ممتعاً بالمنطق الذي كان ممتعاً به في الزمن القديم . قد يعود ليستعيد إمتاعيتـه إذا

صح التعبير ، وفقاً لرغبات تتولد في المبدع والمتلقي معاً . ولكن على كل حال ، استعادة لوظيفة الإمتاع مرة أخرى ، في وقت ما . لن يكون عود إلى إمتاعه القديم ، وإلّا فسيظل إمتاع الشعر العربي القديم متفرداً ومكتفياً ولا حاجة إلى الإضافة إليه من نوعه . أي ليس فيه قصور بحيث تستكمل فيه إمتاعيته الخاصة به . الشعر العربي كمية هائلة أعتقد أنّه لا نظير لها في أدب أمّة من الأمم، وكل أشكال الإمتاع التي تتعلق به قد تحققت له . . وماذا سنضيف إليه ؟ لن نضيف إليه من بابه شيئاً . لكن إذا كنّا نريد أن نستعيد فكرة الإمتاع التي كانت وظيفة أساسية من وظائفه القديمة ، فعلينا أن نكتشف أيضاً عناصر أخرى للإمتاع غير تلك القديمة .

**□ وأين تلمح الذي يبقى والذي لا يبقى في النتاج الشعري العربي الراهن ؟**

ـ بالنسبة للذين ثبتت أقدامهم على أرض الإنتاج ، أعتقد أنّهم يضيفون أشياء جيدة . الذين ما زالوا في مرحلة اكتشاف الطريق ، توقع أن تصدر أشياء ليس لها القيمة ، لا تحس أنّها فتحت أمامك نافذة أو طاقة صغيرة لرؤية شيء ممكن أن تحدث فوراً من النظرة الأولى أيضاً . لكن ليس هذا ما يقاس عليه في المعيار العام . التجارب التي تتساقط في مجال الشعر على مدى الزمن لا نهائية . وبقدر ما احتفظنا من الشعر العربي كله ، وهو كم هائل ، هل هذا كل ما قيل شعراً من العرب طوال هذه القرون ؟ ولا واحد على ألف ، وهل بقي كله ؟ تداعى مع الزمن وأهمل وانتهى أمره ، ولم يبق إلّا ما استطاع البقاء . توقع في كل زمن وفي كل وقت إنتاجاً أدبياً وشعرياً من شأنه أن يمثل التحتية الهادئة التي ليست قمة ، لا تنهض لتبرز قمة متميزة ولكنها حركة المياه العادية التي تنتهي عند الشاطىء ولا تعود ، لا تعود بأي قوة إطلاقاً ، أي استهلاكاً . هذا الكم الاستهلاكي من الإنتاج الأدبي محسوب ومسلم به ، ولا بأس به إذا لم يكن له ادّعاء ومطالب أكبر من حجمه . والزمن في أي حال يصفي كل هذه العملية ولا يبقي منها إلّا ما يستحق البقاء ، حتى إذا فقد زمنه ، ولكنه سيصبح تاريخاً محسوباً على الإبداع الإنساني تاريخياً على الأقل .

**□ كان الشاعر الفرنسي فاليري يعرف الشعر بأنّه فن البارع أو الفذ من الشعر . .**

ـ فاليري من مروجي مذهب الشعر الصافي ،وعندما تصل من الناحية الإبداعية إلى ما يسميه فاليري الشعر الصرف فهذا هو النمط الأعلى في تصور فاليري ، وهو

تصور جيد ، تصور لك أن تحترمه . لكن ما يسميه الشعر الصرف هذا سيقف عقبة أمام التناول بحكم أنّه شعر صرف ، لأنّك لا تستطيع أن تقترب منه بأدوات غير شعرية . إذا اقتربت منه بلغتك أو بمنهج لغوي ، القضية ليست قضية لغة لأنّ الشعر لغة في هذا التصور لا تنقل إلى لغة أخرى ، ولا يعبر عنها بلغة أخرى . فأنت عندئذٍ ستكتب شيئاً غير مقدس . لا تقترب منه ، لا تمسه ، تنظر إليه وتتأمل فيه ، ولكن لا تمسه .

هذه موجة في تطور رؤية الشعر ومفهوم الشعر ،والطموح لتحقيق هذا طموح إنساني بالتأكيد . لماذا الشعر دون غيره من الفنون الأخرى تصبح لغته مستقلة بذاتها عن كل لغة ؟ وتقبله أو تلقيه ينبغي أن يؤهل لغوياً أو فكرياً ؟ هذا طموح كبير ، وكل ما تحقق من شعر يندرج تحت مفهوم الشعر الصرف هو بالتأكيد مستوى راق ومستوى عال من الشعر .

العالم دائماً كان يصنف الشعر إلى رديء وجيد . ولكن معايير الجودة والرداءة تستند إلى ماذا وكيف تتحقق ؟ هذه هي المسألة .

( آفاق عربية آب ١٩٨٨ )

# مع د. علي عباس علوان

□ هل عرفت السيّاب ؟

ـ على مستوى شخصي عرفت السيّاب معرفة جيدة لدرجة أنني أستطيع القول إنّه كان أحد أصدقائي . عرفت السيـاب أول مرة عـام ١٩٥٦ عندمـا كنت طالبـاً في السنة الأولى في كلية الآداب في بغـداد . وكان سـلاماً عـابراً ولم يكن السيّـاب آنذاك مشهـوراً ، ثم كـانت أحـداث ١٩٥٦ ومـظاهـرات الشعب العـراقي ضـد الاعتـداء الثلاثي على مصر ، وأُقفلت الكليات في العراق ، فعدت إلى بيتي في البصرة . وقرب مكتبة فيصل حمـود في منطقـة السيف في البصرة رأيت السيّاب واقفـاً لأنّ هذه المكتبـة كان يشتري منها الكتب والصحف ويومها طال حديثنا واتفقنـا على اللقـاء في بغداد . ثم تطورت العلاقة بعد ذلك .

أذكر مرةً أننا تناولنا الغداء أنـا والسياب ، بعـد أن عُرف وبعـد أن مرض ، في مطعم شعبي في بغداد . أصرّ على أن نركب الباص . كنت ما زلت طالبـاً فتـأكّدت بعـد ذلك أنّـه لم يكن يملك أجـرة التـاكسي . ولما كـان البـاص يتـأخّـر ، والسيّـاب مريض ، فقد جلـس على الرصيف وكـان منظراً غـريباً . النـاس تمرّ وتـرى السياب جالساً عـلى الرصيف ، وأنـا واقف إلى جانبـه . إلى أن أقنعته فـأخذنـا تكسي وكنّا في طريقنا من الباب المعظم إلى الباب الشرقي . كان معي المرحوم الدكتور هاشم الطعان ومازلت في مرحلة الجـامعة . نشر السيّـاب قصيدتـه المشهورة « غـريب على الخليـج » وتحدث فيها عن الموج قائلاً : أعـلى من « العبّاب » بتشديـد الباء مـع أنّ الشائـع هو العُباب بعدم التشديد . فجأة كنّا نتحدث في هذا الكـلام فصادفنـا السياب في سـوق السراي . كان يلبس معطفه التقليدي الأسود الذي كان قد اشتراه من « سوق الألبسة القديمة المستعملة » فواجهناه يومها بالقول : يا أستاذ إذا قرأناها : « أعلى من العُبَاب » بدون تشديد الباء ينكسر الـوزن . قال : لا . إنّها العبّـاب مع التشـديد . قلنـا له :

بحثنا في المعاجم فلم نجدها . كانت تحت إبطه يومها « أمالي » القالي قال لي : أنا أيضاً بحثت عنها في المعاجم فلم أجدها إلاّ في أمالي القالي وهذا هو القالي ، أخرجه فإذا فيه : عُباب وعُبّاب البحر . .

أنا زرت السيّاب في أيامه الأخيرة قبل أن يسافر إلى الكويت . كنت أزوره في البصرة في منطقة « المعقل » لأنّه كان يعمل في مديرية الموانىء العامة ويعمل في مجلة تصدرها مديرية الموانىء فيحرر فيها مسائل أدبية . وكان يبدو كنسرٍ جريح لا يستطيع الحراك كثيراً . كنّا نزوره وكان معي في إحدى الزيارات عبد الجبار داود البصري وأحد أساتذتنا القدامى .

أذكر مثلاً أنني تحدثت معه كثيراً عن مسألة التفعيلة في الشعر . قال لي : نحن في البصرة نشاهد في مواسم الربيع طيراً أبيض نسميه « الغاق » وهو الطائر الأبيض الذي يأتي مع الدفء . قال لي : أنا لم أكتب هذا ولم يُتح لي ، لكني كنت أرى تشكيلات هذا الطائر الأبيض وأنا في البصرة فظلت في ذهني صورته وهو يأتي ثلاث ثلاث ، اثنين اثنين ، أربعة أربعة ، ولا يأتي في خط منسجم . عندها قفز إلى ذهني سؤال هو : التفعيلة لماذا لا تكون اثنتين اثنتين ، أو ثلاثاً ثلاثاً ، لا سيما وأنّ هذا الطائر يطلق صوتاً معيناً ، هذا الصوت يتناغم لكنه متقطع ؟ وأضاف السياب : أنا لم أستطع أن أطوّر هذه الفكرة لكنها ارتسمت في ذهني بشكل من الأشكال .

وإن أنسَ لا أنسَ أنّي رأيته في العام ١٩٥٩ بعد أن انفصل عن الشيوعيين . لقد مال إلى القوميين ولكنه كان خائفاً وكان من المسائل التي يتقي بها الناس شر المد الشيوعي أن يضعوا علامة من علامات التآلف مع هذا المدّ ، أي حمامة سلام ، أو صورة لعبد الكريم قاسم . رأيته يوماً قرب سينما روكسي وهو يضع أربع حمامات سلام دفعة واحدة فقلت له : ما هذا ؟ فقال : هذا هو « الأبيل » . ما هو « الأبيل » ؟ اليهودي العراقي عندما كان يريد أن يقول إنّ مصيبةً سوداء وقعت على رأسه ، يقول : « وقع عليّ الأبيل » . . فكان السياب معذباً في هذه الفترة وكان يكتب أسبوعياً في ملحق جريدة الشعب . السياب كتب سنة ١٩٥٦ و١٩٥٧ ، قبل الثورة ، في ملحق جريدة الشعب تحت عنوان « أيام تمرّ » ، وكنّا نلعب بالألفاظ فنقول : « أيّام تَمْر » بدون تشديد الراء .

كان السياب يحب الشعراء الشباب ويشجعهم وكان بسيطاً بساطة عجيبة .

كان يمثل بساطة البصري بكل تواضعه وطيبته . كانت عقدته شكله . وقد مرّ بأيام عصيبة جداً من الفقر والألم والشكوى . كان في ضنك من العيش وقد اضطرّ في آخر الأمر إلى مدح عبد الكريم قاسم . ثم تحوّل بعد إلى الاتجاه القومي وكتب قصيدته الرائعة « بور سعيد » ثم كتب عن الفلسطينيين قصائد عدة . وقد وقف مع الحركة القومية في العراق ولكنه حين مرض لم يجد أحدًا يمدّ له يداً ، فاضطرّ إلى أن يمدح عبد الكريم قاسم . دُفع له يومها خمسمائة دينار سافر بها إلى لندن للعلاج . ومعروف أنّ الشاعر علي السبتي والحكومة الكويتية رعيا السياب رعاية كريمة في أيامه الأخيرة .

توفي السياب قبل عيد ميلاد السيد المسيح بيوم واحد . والمعروف أنّه كتب عن المسيح أشياء جميلة . ويوم تشييع السياب أمطرت الدنيا وابتلّ تابوته وهو قادم من الكويت ليُدفن في البصرة . والمطر دلالة الخصب والحياة والنماء وقد رافقه المطر حتى قبره . وكان الذين شيعوه لا يتعدّون السبعة أو الثمانية أشخاص .

**□ وعلى المستوى الفني المحض ، كيف تنظر إلى السياب الآن ؟**

ـ على المستوى الفني يكفي أن أُلَخّص لك شهادة الشعر العربي التقليدي بأروع نماذجه ممثلةً في الجواهري الكبير . فقد قال مقولة شهيرة لا أدري لماذا يتغاضى عنها الناس هي : « إنّ السياب هو الجسر الذهبي الذي ربط بين الشعر القديم والشعر الحديث » . وهي جملة تؤكّد شاعرية الجواهري الكبير ، كما تؤكّد إنصافه وموضوعيته .

وأنت حين تقرأ السياب تجد لغة مشرقة وقوية وجزلة ومعبّرة ومعاصرة وحديثة . قرأ الجواهري الشعر الحديث ولم يقتنع به ، ولكنه أمام السياب وقف هذه الوقفة العادلة . ولا أكتمك أنّ الجواهري كبر في عيني عندما قال هذه الكلمة عن السياب ، واعتبرت أنّ شهادته نابعة من إرث الأمة التاريخي ووجدانها الثقافي .

من معطف السياب تخرّج الكثيرون. وقد أثّر في أجيال متلاحقة من الشعراء منهم أدونيس . وقد حكى أدونيس للسياب كيف انتمى للحزب القومي السوري ، وكيف كان يخاف الخروج على هذا الحزب لئلا يُقتل . والسياب روى لي بنفسه كل هذا . كنت أنا ضد أدونيس واتّجاهاته وكنت أقول ذلك للسياب ، فيقول لي : إنّ أدونيس يخاف الخروج على القوميين السوريين لأنّهم قد يفتكون به . ومعلوم أنّ أدونيس من المتأثرين بالسياب وكذلك مجموعة الشعراء العراقيين جميعاً : عبد الرزاق

عبد الواحد ، حميد سعيد ، سامي مهدي ، خالد علي مصطفى ، والأجيال اللاحقة لهم .

□ وكيف تنظر إلى الحداثة ؟ إلى التجديد ؟

ـ التطور أو التقدم هو أن تتجاوز أو تتخطى الماضي . لكن في الشعر بالذات ، وفي الفن عموماً ، لا بد من وجود تقاليد أساسية يُبنى عليها التجديد . أليوت يقول : « الجديد كل الجدة في الشعر رديء كل الرداءة » . طبعاً ، هذه تقاليد فنية . أنت لا تستطيع أن تأتيني بشيء لا فيه موسيقى ولا صور ولا أخيلة ولا فكر ثم تقول لي : هذا شعر . كيف يكون هذا شعراً ؟ إذا لم يكن هناك حدّ أدنى مما اتفقت عليه العقلية الجمعية للأمّة ، على شيء اسمه شعر . صحيح أننا قد نحذف القافية ونبقي الوزن . قد نكتب على شعر التفعيلة أو سواه . ولكن يبقى هناك شعر .

أمّا الحداثة التي يتحدث عنها النقاد اليوم فهي مسألة ضرورية . لا بد من الحداثة ، ولكن في رأيي مازال صوت السياب قائماً في مخيلة وذاكرة معظم الشعراء العرب الذين يكتبون الآن ممن قرأوا السياب واهتموا بشاعريته .

على أنّ معظم هذه الموجات الحداثية اليوم تجريبية ولا تستقر على شيء بحيث تستطيع أن تقول إنّها قدمت الإنجاز الكبير الذي يمكن الانطلاق منه مجدداً . فهي ما زالت تجرّب ، ومازالت تحاول ، ولكن السياب قدّم قاعدة ذهبية للشعر ، هو والبياتي ونازك وبلند الحيدري . ولكن في تقديري يُعتبر السياب شاعر القصيدة الحرة الأول . أمّا نازك فكانت المنظّرة الفكرية للحركة . أمّا البياتي فقد أفاد من كلا التجربتين وانطلق انطلاقة جديدة غير تجربة السياب ، ولكن ضمن إطار قصيدة الشعر الحرّ طبعاً . أمّا انطلاقته فانطلاقة فكرية ، انطلاقات القناع ، انطلاقات الشخصيات التاريخية ، انطلاقات التمرد . هناك خلاف حول أول من بدأ القصيدة الحرّة : بدر شاكر السياب أم نازك الملائكة ،ولكنه خلاف غير مهم بنظري لأنّ القصيدة الأولى لم تكن تؤشّر لهذا التحول الكبير في حركة الشعر . أمّا نضوج السياب الحقيقي فإنّك تجده في ديوانه « أنشودة المطر » .

□ كيف تقيّم علاقة السياب بمجلة « شعر » ؟

ـ خلال فترة علاقة السياب بمجلة «شعر» لم أكن أراه إلاّ قليلاً. وأذكر جيداً أنه

قال لي بعد ذلك عن تلك الفترة : لقد خدعوني كلهم ، وخدعني بصورة خاصة أدونيس . وسألته مراراً كيف حضر مؤتمر روما وألقى محاضرة فيه والمؤتمر مشبوه من ألفه إلى يائه . في رأيي أنّ ضعف السياب في تلك الفترة مرتبط بمرضه وحاجته وعدم عثوره على التقدير الكافي في العراق . لقد قدمت له مجلة « شعر » مساعدة مادية ومساعدة معنوية معاً . والسياب كان ساذجاً بشكل من الأشكال . عندما يتكلم معه المرء كان كمن يتكلم مع طفل . طفل تماماً . وحتى تجربته مع الحزب الشيوعي العراقي ، ثم خروجه منه بتلك الطريقة الدرامية، إزاء كل ذلك مراهقة فكرية ، ولكنه شاعر كبير . إنّه يمثل فعلاً حقيقة الشاعرية . والشاعرية تختلف تماماً عن السياسة والاشتغال بالسياسة . ولذلك قلما تجد الشاعر سياسياً أو السياسي المحترف شاعراً.

بدر لم يكن يتصور أنّ مجلة «شعر»، خلال فترة تعاونه معها، هي على الصورة التي ظهرت عليها فيما بعد . لم تكن المجلة قد انكشفت بعد . علماء الاجتماع يقولون إنّ المصلح ، وهو يعيد رقاص الساعة المنحرف إلى الوسط ، يندفع إلى أقصى الطرف الآخر . فبدر بعد أن ترك الشيوعيين واليسار ، إذا به يتراجع إلى أقصى اليمين فيذهب إلى مجلة « شعر » ومؤتمر روما . وكما ذكرت ، فقد قدمت له جماعة « شعر » معونات منها على سبيل المثال طبع مجموعته « أنشودة المطر » . يوسف الخال قال فيما بعد إنّه نقّح هذه المجموعة لبدر ، وهذا لا يمكن تصديقه لأنّ شاعرية الخال أقلّ بكثير من شاعرية السياب . ولو لم يعرف الخال وجماعته أنّ السياب شاعر كبير لما احتضنوه ولا طبعوا له هذه المجموعة .

إنّ التجارب الذهنية والتجارب المكتبية والحياة اليومية العادية الرهيبة ، لا تخلق شاعراً كبيراً ، ولكن التجارب العظيمة تخلق شاعراً عظيماً . خذ تجربة المتنبي : من العراق إلى الشام إلى مصر إلى بلاد فارس ، يتنقل تحت همّه الكبير : « أريد من زمني ذا أن يبلّغني ما ليس يبلغه من نفسه الزمن » . ماذا يريد المتنبي ؟ إنّه يريد شيئاً هائلاً ، ولذلك كانت تجربته منبعاً ثرّاً لشاعريته . خذ تجربة الجواهري . تجربة الجواهري السياسية في العراق تجربة رهيبة . مع البرلمان ، ضد الحكومة ، ضد نوري السعيد ، وسجون وتشرد واضطهاد .

تجربة السياب كانت تجربة عنيفة أيضاً . من أقصى اليسار إلى أقصى اليمين ، من ماركسي إلى غير ماركسي إلى قومي . مرضه الذي يشبه مرض أيوب كما يقول هو . عشر سنوات مريض مرضاً عضالاً . لذلك لا يمكن للدارس إلاّ أن يربط بين تجربة الفنان وإبداعه .

( القبس ١٩٨٨ )

# مع د. عيسى بلاطة

□ لو درست السياب مرة أخرى اليوم ، فهل تستخدم نفس المنهج الذي استخدمته في كتابك عنه ؟

ـ لا شك أنّ النقد العربي الحديث يسير سيراً حثيثاً في اكتشاف أساليب وطرق جديدة بشكل مستمر . الدراسة التي قمت بها عن السياب انطلقت من منهج تاريخي يزاوج بين حياة الشاعر والتطورات الاجتماعية والسياسية التي أحاطت به ، وأثر ذلك كلّه على شعره .

من هذه الانطلاقة كانت دراستي تربط بين التطورات النفسية والعائلية والاجتماعية والسياسية التي مرّ بها السياب وانعكاس هذه كلها عليه .

يمكن دراسة السياب من نواحي مختلفة أيضاً ، ولو أطال الله في عمري وأردت أن أدرس السياب من جديد لركّزت على نواحي فنية في شعره كانت هي النواحي التي أثّرت في شعراء جيل الشباب ، ومنه انطلقت مدارس كثيرة .

السياب حاول أن يجمع بين التراث العربي القديم وبين العصر ، وكانت له اليد الطولى في الشعر الحرّ. هذا من ناحية الشكل ، أمّا اختياره اللغة العربية الصحيحة فلم يمنعه من أن يأخذ أساليب شعبية للتعبير أحياناً ويمزج هذه بتلك . لم تمنعه معرفته بالأساطير العربية القديمة من أن يأخذ شيئاً من أساطير الإغريق ، أو الساميين القدماء ، أو رموز المسيحيين والمسلمين .

يمكن إذن أن نأخذ هذه النواحي الفنية عند السياب ونتوسع فيها . ما هي الصور التي كانت تدور في خيال السياب وكيف كان يبني قصائد برمتها حول صورة من الصور يوسعها فتصير قصيدة ملفوفة بصورة فنية قائمة بذاتها .

هذه نواحٍ فنية في شعر السياب لم أتطرق إليها كثيراً في كتابي وأعتقد أنّها تحتاج إلى مزيد من الدرس .

**□ هل لك نظرة ثانية إلى السياب ؟ هل تعتقد أنّ الجيل الشعري اللاحق له قد تجاوزه ؟**

ـ أعتقد أنّ السياب سيظل قمة من القمم التي تنظر إليها الأجيال القادمة . شوقي أيضاً سيظل قمة من القمم ولو أنّ الشعراء تجاوزوه فكراً وفناً . وهذه طريقة التطور الأدبي في عصوره المختلفة . يتطور الأدب بأن يتجاوز جيل جديد ما حققه جيل سابق أو أجيال سابقة . لا يمكن أن يُنسى القدماء إذا كانوا قد أغنوا الأدب بما قدموه ، وأعتقد أنّ السياب لن ينساه الجيل الحاضر ولا الأجيال القادمة .

كلمة « تجاوز » قد يكون لها معانٍ مختلفة . إذا كان معناها نسيان الماضي فهذا ما لا أعتقد أنّ الجيل اللاحق للسياب قد تجاوزه . أمّا التجاوز بمعنى الأخذ من الماضي والبناء عليه لتغيير اتّجاه جديد فهذا جائز ، وأعتقد أنّ بعض الشعراء الجدد من الشبّان قد مشوا في هذا الطريق وحققوا أشياء جديدة .

**□ كثيراً ما يحكى عن مرض السياب على أنّه عنصر في أسطورته . ولكن هناك من ينتقد أسلوب السياب في التعبير عن مرضه وآلامه . يقول هؤلاء إنّ السياب لم يواجه مرضه مواجهة شجاعة ولم يوظفه ذلك التوظيف الأمثل .**

ـ المرض الذي أخذ من حياة السياب ثلاث سنوات لا شك أنّه كان مرضاً شديد الوطأة على رجل حسّاس مثله ، وعلى أي رجل مرّ بهذا المرض الذي يتصاعد في الجسم فيقتل فيه خلايا الإحساس واحدة واحدة إلى أن يصل إلى الدماغ فيموت الوعي ، وهذا ما حصل للسياب في مدة ثلاث سنوات . ولا أعتقد أنّ السياب كان غريباً في مواقفه تجاه الموت . هناك شعراء كثيرون عالجوا مثل هذا الموقف من الموت . ولكن يجب أن لا ننسى أنّ السياب لم يعش فقط هذه السنوات الثلاث الأخيرة ، لقد عاش قبل ذلك ، على قصر حياته ، سنوات أخرى كثيرة . لقد مات وهو في الثامنة والثلاثين بينما كان قد بدأ الشعر في العشرينات من عمره، أي أنّ له ، على أقل تقدير ، خمس عشرة سنة قدم فيها وأعطى عطاء ثرّا غنياً ، في الخمسينات على سبيل المثال . مجموعته « أنشودة المطر » فيها أشياء لا نقول إنّه استسلم خلالها ، بل كان مقاوماً . ولكن حتى في السنوات الأخيرة التي واجه فيها المرض يومياً ، فإننا نجد له

أحياناً ثـورة ليست فقط ضد المرض ، لكنها تبـدو وكأنّها ثـورة ضد الألـوهة تقـارب الكفر ، ولكنه يعود بعدها ليعترف بـأنّ الإنسان ضعيف ويلجـأ إلى الله ويقول لـه أنا أمام بابك فليكن ما تريد .

إذن هذا الموقف المتأرجح ما بين الأمل بالشفاء وما بـين اليأس من الشفـاء شيء طبيعي في حياة الإنسان . لكن هذا المرض القتـال الذي يـزحف زحفاً في الجسـد هو المرض الذي يمكن ألاّ يُعد مرضاً يمرّ به أكثر الناس . لذلك نستطيع أن نقول إنّ هـذا المرض حطّم كيان السياب وقوته على المقاومة .

السياب يمكن أن يُحسب من الشعراء الذين كانت لهم حسـاسية جسـدية مـادية شديدة . كـان السياب يحب الأكـل الشهي وشرب العرق والمزات الشهية . كـان له ميل جنسي عارم ، كان يحب الجمال ، يحب الزهور ، يحبّ العطور . هذه الحساسيات كانت من الأشياء التي اقتبسهـا جسده شيئـاً فشيئاً فتحـولت خيالاً في مـا قدم لنـا من قصـائد وصـور وأفكار . وكـانت هذه الحسـاسية تُقتـل شيئاً فشيئـاً حتى إنّه في النهـايـة صار لا يستطيع التذوق ، لا يستطيع الإحساس بالجمال كما يجب ، لا يستطيع إجـراء أي « وصال » مع المرأة . ذهب منه الإحساس الجسدي شيئاً فشيئاً ، هذه هي المأساة هي حياة شاعر حساس مثل السياب .

**□ كيف تقيّم علاقة السياب بثلاث جهات : بالشيـوعيين والقـوميين وعـلاقته بمجلة «شعر»؟بدأ السيـاب حياتـه مـاركسيـاً أو شيـوعيـاً ثم انقلب عـلى المـاركسيـة والشيوعية وأصبح عروبياً . وكانت له أيضاً علاقة مـع جهة أخـرى هي جماعـة مجلة « شعر » وحضوره مؤتمراً أدبياً معهم في روما .**

ـ انتماء السياب للحزب الشيوعي العراقي في الأربعينات من هـذا القرن بـدايةً من أيام التلمذة في كلية دار المعلمين في بغداد كان انطلاقاً من رغبته في مقاومة الحكم الملكي في العراق وارتباطـه بالـبريطانيـين من جهة ، ومن جهـة أخرى ، رغبـة منه في المشـاركة في حـركة تفيـد الشعب بتغيير نـظام الطبقـات في المجتمع العـربي والمجتمـع العراقي .

لا أعتقد أنّ بدر شاكر السياب قرأ كارل ماركس . لم أجد في بحوثي أنّه طالـع كتب ستـالين . كـانت معلوماتـه عن الشيوعيـة مستمدة من قـراءات عـامـة ، لا من الأصول الكلاسيكية للماركسية . وسبب ذلك أنّه كان يرى في المـاركسية اتّجـاهاً يقـود

السياب نفسه ، ومن كان في طبقته ، إلى تغيير النظام في العراق والبلاد العربية . ثم تبين له بعد ذلك أنّ هؤلاء الشيوعيين لم يكونوا كلهم من درجة واحدة من الثقافة ، حتى الثقافة الماركسية ، ولم يكونوا كلهم بمثل الانتماء المثالي الذي كان يجب أن يكون له . فحصلت له مع الشيوعيين خلافات بينما كان هو في الكويت ووجد أنّه غير محترم بينهم . هذه كانت بدايات الصراع بينه وبين الآخرين في الحزب الشيوعي . وبعد الخمسينات ، وبارتفاع المدّ القومي خصوصاً بعد ثورة مصر سنة ١٩٥٢ وتأجج الشعور القومي في العالم العربي ، وجد السياب أنّ القومية العربية نفسها إذا تم لها ما تريد أن تحققه تستطيع أن تصل إلى ما كان هو يرغب في أن يصل إليه عن طريق الحزب الشيوعي ، لذلك انتقل إلى الحركة القومية وصار قومياً .

بعد ذلك حصلت تطورات في العراق : قامت الثورة ضد الحكم الملكي سنة ١٩٥٨ ، ثم حدثت انقسامات أيام عبد الكريم قاسم الذي ضرب الشيوعيين بالقوميين والقوميين بالشيوعيين . وفي الستينات بدأ المرض يصيب السياب، سنة ١٩٦١ تقريباً ،فبدأ هو يشعر بضعف جسدي لا يستطيع أن يسمح له بالمشاركة الفعلية في هذه الأجواء السياسية العنيفة المتضاربة . شعر وكأنّه في مركب فيه تمرّد على القبطان ( له قصيدة بهذا المعنى أعتقد أنّ اسمها القرصان ) ، وأنّ السياب نفسه بصفته أحد الرّكاب ينتظر أن يسير هذا المركب بخير تحت قيادة ربّان جديد ، ثم يأتي ربّان آخر فيأخذ القيادة من الربّان السابق وينشأ صراع على القيادة والسياب صار كأنّه متفرج يركب مركباً على بحر خضمّ ، والمركب يتخاصم القادة عليه . لذلك انزوى السياب عن عالم السياسة وهو الظرف الذي تلقفته فيه مجلة « شعر » . كانت زيارته في أوائل الستينات إلى بيروت . ونشرت له « شعر » مجموعته « أنشودة المطر » سنة ١٩٦٠ وشعر هو للمرة الأولى في حياته أنّه صار له تقدير كبير خارج العالم المنحصر في السياسة . لذلك شَعَرَ وكأنّ جماعة « شعر » فيها من العلاقات الشخصية ما كان يفتقده سابقاً في الحزب الشيوعي أو مع القوميين العرب . وهذا ما جعله يسير مع مجلة «شعر»، ولكن لمدة قصيرة فقط لأنّه بعد ذلك نشر في مجلة « الآداب » ، وهي مجلة قومية كما تعرف ، وفي كتابة موجزة ما يشير إلى عودة الابن الضال إلى أبيه . إذن عاد إلى العروبة في النهاية ، وأعتقد أنّ موقفه هذا كان الموقف الأصيل والنهائي . لقد مات وهو يشعر أنّه قومي عربي وينتمي إلى القومية العربية .

**□ أي دور كان لمجلة « شعر » في نظركم ؟ .**

ـ لا شك أنّ مجلة «شعر» فتحت مجالاً للشعر في الآفاق العربية، ولكن لم يكن كل الشعراء الذين نشروا في المجلة شعراء من الدرجة الأولى، ولم يكن هؤلاء الشعراء على مذهب سياسي أو قومي أو فني واحد . لذلك من غير العدل أن نضع شعراء مجلة « شعر » في سلة واحدة وكأنّهم من نوع واحد . ولكن انطلق منهم شعراء مثل يوسف الخال وأدونيس وآخرين ، اتّجاهاً إلى حداثة بدأت تبتعد شيئاً فشيئاً عمّا كان القوميون يرون في ما يجب أن يتجه إليه الشعر .

أمّا مجلة « الآداب » فبقيت محافظة على اتّجاهها القومي وعلى التزام الأدب بالقضايا العربية القومية ، وكان معظم الذين يكتبون أو ينشرون في « الآداب » من هذا الاتّجاه بخلاف مجلة « شعر » وبخلاف مجلة « مواقف » التي تبعتها تقريباً . أي أنّ مجلة « شعر » ومجلة « مواقف » كانتا تتبنيان مدارس واتّجاهات كثيرة بحيث أنّهما كانتا مجلتين تفتحان مجالات متعددة للاختيار . بينما كانت مجلة « الآداب » ترى أنّ المذهب القومي العربي والالتزام الأدبي بهذا المذهب هما الطريق الصحيح . أيّهما خير من الآخر ؟ أعتقد أنّ جميع الاتجاهات ساعدت وتساعد على اكتشاف الذات . القومية العربية اكتشفت نفسها وكذلك اكتشفنا أنّ آخرين من الذين يتكلمون العربية لهم اتّجاهات أخرى أيضاً .

**□ تدرّسون الأدب العربي في جامعة غربية ، ما هو وضع الدراسات العربية فيها وفي الغرب بصورة عامّة ؟**

ـ الأدب العربي في الغرب يُدرَّس في عدد من الجامعات سواء في الولايات المتحدة وكندا أو في أوروبا . ولا نستطيع أن نقول إنّ أدبنا العربي صار معروفاً في الغرب بواسطة هذه المراكز أو هذه الأقسام الجامعية التي تدرّسه . أي أنّك إذا دخلت إلى مكتبة تجارية وسألت عن كتاب عربي مترجم ، ولنفترض أنّه لطه حسين وهو من كبار أدبائنا وله كتاب عظيم اسمه « الأيام » في ثلاثة أجزاء وتُرجم إلى الإنكليزية ، فإنّك لن تجده . قد تجده في مكتبات الجامعات للدارسين والباحثين .

هذا مثل بسيط أقدمه لك لتعرف أنّ أدبنا العربي وإن كان معروفاً في جهات قليلة في الغرب ، ولا سيما الجامعية ، فإنّه لم يصبح بعد أدباً معروفاً لدى القرّاء

بعامة . وأنا أرجو أن يكون اسم نجيب محفوظ الذي نال جائزة نوبل لسنة ١٩٨٨ صار معروفاً في الغرب . فقد تُرجمت له كتب كثيرة إلى لغات الغرب ومنها الإنكليزية والفرنسية . وسأنتظر إن كان هذا الاسم سيكون بعد الآن معروفاً . يخامرني شك بأنّه بعد حين سوف يقبل على قراءته عدد أكبر من القرّاء الغربيين .

إنني أعتقد أنّ عامة القرّاء لن يقبلوا كثيراً على كاتب عربي حتى على نجيب محفوظ . قد يكون الاختلاف الشديد بين حضارتين يشكل حجر عثرة . ولكن الاختلاف أيضاً إذا استعمله الكتاب العرب بطريقة جذابة قد يكون سبباً لجذب الغربيين إلى أدبنا . ويجب أن أصدقك القول، ففي رأيي أنّ جبران خليل جبران هو الكاتب العربي الوحيد الذي استطاع أن يتغلغل إلى قلوب الغربيين . قد نقول إنّ الأدب الغربي قد تجاوز جبران مثلاً ، وأنّ الأدب العربي نفسه قد تجاوز جبران ، ولكنك إذا دخلت أيّة مكتبة تجارية وجدت أنّ كتب جبران النثرية والشعرية مترجمة إلى لغات الغرب ، وهي تباع هناك بكثرة. لقد أصبح جبران جزءاً من الأدب الأميركي ولا أعتقد أنّ آخرين قد أصبحوا جزءاً من هذا الأدب .

هنالك مشروع للترجمة تديره الشاعرة الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي اسمه بروتا ، وقد حقق هذا المشروع ترجمات لا بأس بها سواء في الشعر أو في النثر . وأعتقد أنّ هذه الشاعرة الناقدة قد حققت ما عجزت عنه بعضُ الدول العربية في التعريف بأدبنا في الغرب . وأرجو فقط أن يكون للكتب التي تصدرها بروتا في المستقبل إقبال من قرّاء الغرب . شيء واحد يجب أن يُذكر وهو أنّ هذه الكتب التي تصدر عن بروتا ليست كلّها بأسعار شعبية . لو كانت بأسعار شعبية مثل الكتب الأخرى التي تُسمى « بيتر باك » لأمكن بواسطتها أن ينتشر الأدب العربي في الغرب انتشاراً أكبر .

وقد علمت أنّ هناك مشروعاً مماثلاً آخر في فرنسا تديره سيدة عربية، والمشروع يهدف إلى نقل الأدب العربي إلى اللغة الفرنسية . إنّ مثل هذه المشاريع في الغرب قد تخلق شيئاً جديداً لم يكن موجوداً حتى في أيام جبران، أعني به الاهتمام السياسي الذي حصل في الغرب تجاه العالم العربي ، عن طريق اهتمام الغرب بالنفط العربي أو عن طريق اهتمام الغرب بما يحدث سياسياً في بلادنا ، سواء قضية فلسطين أو سواها . نشأ عند الغربيين شعور بضرورة معرفة العالم العربي أكثر من السابق . وأعتقد أنّ هذه الكتب المترجمة قد تسدّ ثغرة في المستقبل فيكون في العالم الغربي إقبال عليها .

**□ فهمت أنّك تشكّ في إقبال القارىء الغربي حتى على قـراءة نجيب محفوظ . قد يعود هذا إلى اختلاف الثقافات والحضارات ، قد يعود هذا إلى الـتربية والأحقـاد والصراعات القديمة والمستحدثـة . لا شك أنّ الغـرب ينظر إلينـا على أننـا السوى أو الآخر ، أو حتى الخصم والعدو ، وأنّه لا يريد أن يقرأ عنّـا إلّا ما يسـاعده عـلى فهم بنية عقلنا ، أمّا حياة الوجدان العربي كما تتمثل في الشعر والقصة والرواية ، فهذه لا أعتقد أنّها تهمه كما يهمه كتاب عن الأصوليين مثلاً . .**

ـ أعتقد أنّه موقف أيديولوجي . كانت للغرب ، وما نزال ، سطوة سياسية على العالم العربي وعلى سائر دول العالم الثالث . وقد بدأت هذه السطوة تتقلص شيئاً فشيئـاً بعد الاستقلال . كان الغرب يحب أن يرى الشرق كما يريده هو أن يكون ، في القرن التاسع عشر مثلاً تُرجمت قصص ألف ليلة وليلة . وقد اختير من قصص ألف ليلة وليلة ليُترجم إلى الغرب ، إلى اللغات الغربية ، ما يحب أن يـراه الغربيـون فينا . ولكن في الـترجمـة التي يقـوم بهـا أدبـاؤنـا من الأدب العـربي الحـديث ، شعـراً وروايـة وقصـة ومسرحية ، ما يقدم إلى الغرب العالم الشرقي كما هو . لذلك يرون أنّـه عالم مختلف ، أنّـه السوى كما قلت . إنّ أيديـولوجيـة الغرب الحقيقيـة هي إرادة السيطرة علينـا . ولكن الغرب بدأ يرى في هذه الكتابات العربية شيئاً جديداً ، ولن يكون إقبـاله عليهـا بكثـرة إلّا بعد أن يتحـرر شيئاً فشيئـاً من هذه العقليـة التي ترانـا دون الغرب وغـير الغرب . وكما يقول إدوار سعيد في أواخر كتابـه عن الاستشراق : نحن نريـد كعرب أن نكون جزءاً من الأسرة العالمية . نـريد أن تكـون الأسرة العالميـة متساويـة الأعضاء ، نتبـادل الثقافـات بتساوٍ ، ونحن مستعـدون لذلـك ، بينما الغـربي ليس مستعـداً حتى الآن . فإلى أن يدرك الغربي أنّ العربي إنسان مثله ، خلّاق ومبتكـر ومبدع ، فـإنّه لن يُقبل عليه الإقبال الذي نرجوه .

إنّ الغربي يحبّ أن يرانا كما يتصورنا ، وليس على حقيقتنا . . بينما نحن نريد له أن يرانا على حقيقتنا ، وليس هناك شيء مثل أدبنا يصور حياتنا . ونحن الآن بواسطة الترجمة نقدم واقعنا الحقيقي له .

جبران خليل جبران نقل صورة إلى الغرب هي صورة الروحانية الشرقيـة . لقد أهمـل جبران نـواحي كثيرة من الشرق ليست من الـروحانيـة في شيء . لأنّ روحانيـة جبران وجدت صدى فيما يتصوّره الغرب عن الشرق ، فإنّك تـراه يُقبل عـلى كتابـات جبران إقباله على قراءة التوراة مثلاً .

وأنا لا أشك أنّ جبران حقق إنجازاً عظيماً في ذلك ، وبخاصةٍ في ذلك الوقت المبكر ، ولكن عندنا الآن أدب عربي عظيم ، من شعر وقصة ورواية ومسرح ، يعبّر تعبيراً جيداً عن حياتنا العربية أكثر مما عبّر عنها جبران ، وهذا الأدب هو ما نحب أن ننقله إلى الغرب .

□ **كيف تنظرون من الغرب إلى واقع الأدب العربي الحديث ؟**

ـ تصلني إلى مدينة مونتريال في كندا ، حيث أعيش ، أعداد كثيرة من المجلات العربية والكتب العربية . ولا أستطيع أن أقول إنّ اطّلاعي على الأدب العربي الحديث اطّلاع كامل . وكم كان بودّي لو تصلني من الأدب العربي أشياء أخرى أيضاً . ولكن مما يصلني أستطيع أن أقول إنّ الأدب العربي في المرحلة الحالية يمرّ بفترة يمكن أن تُسمّى فترة فحص الذات، وهي فترة تعكس ما تمرّ به الحياة العربية نفسها ، أنظمة وحكومات وشعباً ، من فحص الذات . من نحن وإلى أين نسير ؟ أنسير كلنا إلى وحدة واحدة ، أم إلى أجزاء مجزأة كلٌّ مستقل عن الآخر ؟ أقليميات ووحدات ؟ وأرى كل ذلك ينعكس على أدبنا العربي . لا أقول إنّه يجب أن يكون لنا أدب عربي ذو لون واحد . أنا أحبّ التنوع والحرية في الأدب . ولو لم تكن هناك حرية لما كان هناك أدب . ولكن الفوضى أيضاً ليست من مصلحتنا . وأعتقد أنّ هناك فوضى في الكثير من المفاهيم الأدبية . ما هو الشعر مثلاً ؟ نجد أنّ بعض الشعراء بدأوا يكتبون شعراً غريباً جداً على العرب وعلى الغرب أيضاً لو قمنا بترجمته إلى لغاته . وفي القصة القصيرة أيضاً ، وفي الروايات ، نجد أنّ هنالك نوعاً من القصص بدأ يُدخل إلى أدبنا هذا الإحساس بالضياع . وأعتقد أنّ هذه الفترة سوف تمرّ ، ولي أمل كبير بأنّ سنوات التسعينات ستكون مرحلة ثرية جداً في الأدب والشعر ، كما كانت مرحلة الخمسينات بعد أن مرّت بفترة انتقال صعبة هي الفترة التي نالت بها معظم الدول العربية استقلالها وخرجت عن قبضة الاستعمار شيئاً فشيئاً وتكونت فيها كيانات سياسية واجتماعية جديدة . أعتقد أننا نمرّ الآن بمرحلة أخرى من هذه المراحل الانتقالية ، وأعتقد أننا في التسعينات سننتج أدباً أغنى بكثير من أدب الثمانينات ، وفي القرن الحادي والعشرين سنصبح من الأمم التي تشارك بعمق في الثقافة العالمية على قدم المساواة مع الآخرين جميعاً . .

( القبس ١٩٨٧ )

# مع د. غالي شكري

□ الدكتور لويس عوض قال لي إنّه ليس في مصر الآن نقد ، ولا في البلاد العربية أيضاً . .

ـ ليست الماركسية تماماً ، وإنّما المقدمات الجنينية للفكر الاجتماعي في الأدب أو في النقد الأدبي بدأت في مصر على سبيل المثال من أيام سلامة موسى. هو أول من نادى بما سُمي حينذاك « بالأدب المرتبط » ، وكان يقصد به ما ندعوه اليوم الأدب الملتزم . كان سلامة موسى مبهوراً ببرنارد شو وبتولستوي، وقرأ لتولستوي كتاباً صغيراً لعلّه كتابه الوحيد الذي تناول فيه شكسبير وسمى أدبه بأدب الملوك معتبراً أنّ هذا الأدب ضد الشعب . سلامة موسى اقتنع بهذا الكلام وقال عن المتنبي إنّه رغم أنّه يعجبه إعجاباً كبيراً جداً كصائغ ماهر إلّا أنّ ما يعبّر عنه المتنبي لا يرتفع به إلى المستوى الإنساني المفترض في كل فنان وفي كل مبدع . هذه الرؤية ، رؤية أنّ المحتوى الاجتماعي السياسي هو الذي يحدّد قيمة العمل الأدبي كان سلامة موسى أباها الشرعي . هذه الفكرة المبسطة والساذجة قليلاً .

ثم كان هناك الراحل اسماعيل أدهم وهو مفكر مصري مات في سن مبكرة جداً وطبق منهجاً معيناً على توفيق الحكيم وطه حسين وجاء مفيد الشوباشي لينقل إلينا إنتاج أناس نسمع عنهم للمرة الأولى في ذلك الزمن وهم بلنسكي ، شرنيفسكي ، دوبريوبوف ، هرزن . هؤلاء نقادلا روس سبقوا ماركس في القول بأنّ الحقيقة الأدبية حقيقة اجتماعية . هذه كلها ، وغيرها ، كانت المقدمات التي تبلورت بشكل واضح عند الدكتور لويس عوض في الأربعينات . الدكتور لويس عوض كتب ديواناً صغيراً اسمه « بلوتولاند » قدم له بمقدمة ضافية عن الحداثة والشعر والالتزام . ترجم « بروميثيوس طليقاً » لشيلي ، وضع له مقدمة طويلة ، وكتب كتاباً اسمه « في الأدب

الإنكليزي » وكتب له مقدمة ، مجموع هذه المقدمات هو الماركسية الأدبية إن شئت ، الفكر الماركسي في النقد الأدبي إن شئت أيضاً .

كان المصدر المهم للويس عوض في ذلك الوقت الناقد البريطاني كريستوفل كودويل ، وهو ناقد كتب في الحرب الأهلية الإسبانية وله عدّة كتب في النقد الأدبي من أهمها « دراسات في ثقافة مختصرة » و« الحلم والواقع »، وهو كتاب في نقد الشعر . كريستوفل كودويل هو الذي أثّر على الدكتور لويس عوض تأثيراً حاسماً في كتابة هذه المقدمات التي كانت أول بلورة للمنهجية الماركسية في نقد الأدب .

بعد ذلك ، في الأربعينات ، قامت الثورة الناصرية في مصر سنة ١٩٥٢ واظهر نقاد جدد ، حمل محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس مهمة التبشير بالمنهج الماركسي في نقد الأدب عبر مجموعة من المقالات التي نُشرت في مصر وردّ عليها عباس محمود العقاد وطه حسين، ولكن محمود العالم وعبد العظيم أنيس بفكرهما الجديد استطاعا أن يجذبا الأجيال الجديدة خاصةً أنّ نقاداً أكبر كلويس عوض وقفوا إلى جانبهما .

أنا أذكر هذه الحادثة ، أو هذه المقدمة التاريخية لسبب من سؤالك أنّ لويس عوض يقول إنّه ليس هناك الآن نقد . . في هذا الوقت كان النقد هو طه حسين والعقاد طبعاً ، وعلى وجه التقريب محمد مندور ولويس عوض وسيد قطب وأنور المعداوي ، في الأربعينات . ربما كان العقاد ، أو طه حسين في ذلك الوقت ، يقول : ليس هناك نقد ، وقد كتب طه حسين بالفعل مقاله الشهير جداً الذي لا يشير إليه أحد الآن : « يوناني لا يُقرأ » ! هذا المقال يريد منه طه حسين أن يقول إنّ ما يكتبه محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، ومن لفّ لفهما ، هو كلام غير مفهوم ، أي لا علاقة له بالنقد الأدبي .

الآن عندما يأتي الدكتور لويس عوض ويقول إنّه ليس هناك نقد ، إنّما يقع في المحذور الذي سبق أن وقع فيه جيله ، فكان هو من المجددين وكان أستاذه طه حسين يقول بأنّ ما يكتبه زملاء لويس عوض « يوناني لا يُقرأ » ! .

النقد العربي الحديث الآن يقال باستمرار إنّه يعاني من أزمة . ولكثرة تداول هذه اللفظة ، « الأزمة » ، تكاد تفقد معناها . في بداية الخمسينات كانت هناك بالفعل أزمة تاريخية في النقد الأدبي أي أنّ النقد التاريخي والانطباعي والموضعي الذي ارتاده طه حسين ، والنقد الرومانسي الذي ارتاده العقاد ، والنقد النفسي الذي ارتاده آخرون ،

هذا النقد كان يفقد أرضه ، أي أنّه لم يعد يشكل قيادة حية للأديب وللقارىء . كان النقد التقليدي في أزمة . عندئذٍ كانت الأفكار الجديدة التي قدمها لويس عوض ومحمود العالم وعبد العظيم أنيس تشكل قيادة جديدة للنقد الأدبي . كانت هناك أزمة بالمعنى التاريخي ، بالمدلول التاريخي لكلمة أزمة . هل هناك أزمة بهذا المعنى الآن ؟ هل هناك نقد تقليدي فقد شرعيته ، وان البديل جاهز لتسلم عجلة القيادة من هذا النقد التقليدي ؟ لا . ليست هناك أزمة خاصة بالنقد الأدبي الآن ، وإنّما هناك أزمة في الحياة العربية كلها ، بمختلف مستوياتها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية . لا تفلت الثقافة العربية المعاصرة من أزمة الواقع العربي المعاصر ، أي أنّ هناك أزمة داخل الحركة الثقافية ، ولكنها أزمة تنتسب إلى الواقع الأكثر شمولاً .

كيف تعبّر هذه الأزمة عن نفسها ؟ تعبّر عن نفسها بأنّه ليست هناك حركة ثقافية . اليوم ليست هناك حركة ثقافية . الحركة الثقافية عندما كنت تفتح مجلة « الآداب » في زمن مضى تجد فيها معارك وخصومات وحواراً عنيفاً أو معتدلاً بين تيارات واتّجاهات ، بين التيار الماركسي ، بين التيار الوجودي والتيار الماركسي ، هكذا . كانت هناك حركة من المحيط إلى الخليج . كتّاب يتصارعون ، ودواوين شعر تخرج ساخنة كما يخرج الرغيف من الفرن . تقول إنّ هذا شعر والذوق العربي يستقبل هذا الشعر ، السياب أو البياتي أو صلاح عبد الصبور أو خليل حاوي أو حجازي ، بانبهار . شيء غريب الدنيا تغلي . كان هناك حركة ثقافية . حركة ثقافية في القاهرة وفي بيروت وفي بغداد وفي دمشق ، في الرباط حركة فيها صراع وفيها إعادة نظر وفيها أشياء جديدة ، وفيها خصومات حادة . الآن ليس هناك شيء من ذلك . الآن هناك نظام تعليمي عربي فاسد بحيث أنّ الطالب بعد نواله الليسانس لا يجيد كتابة رسالة باللغة العربية ، فضلاً عن أنّه لا يستطيع أن يكتب سطرين باللغة الفرنسية أو الإنكليزية . فهو يتخرج غير قادر لا على الكتابة ولا على القراءة . هناك نظام إعلامي لا يخلق مجلة قومية من المحيط إلى الخليج . هناك اتّجاهات سلفية تحول دون الحوار بين الاتجاهات الفكرية المختلفة . الآن أصبحت القناعات المطلقة التي لا تحتاج إلى حوار هي السائدة . كل ذلك لا يساعد على قيام حركة ثقافية . ليست هناك حركة ثقافية لأننا نفتقد النهضة القومية الشاملة .

□ **وهل النقد إذن في أزمة ؟**

ـ عندما تسألني هل النقد الأدبي في أزمة ، بمنتهى الأمانة أقول : لا أفهم

السؤال . ليست هناك أزمة فهناك نقاد يكتبون ، هناك نقاد أفراد يكتبون ، ولكن أين المعـارك ؟ أين المعارك التي كـانت موجـودة حتى في ظل الإقليميـة والقـطريـة ، وتحت الاحتـلال الإنكليـزي والفـرنسي ، الاحتـلال الإنكليـزي لمصر والسـودان وفلسـطين والعـراق ، والإحتلال الفـرنسي للبنان وسـورية وبلدان المغـرب العربي ، ومـع ذلـك كانت هناك المعارك ، وكانت هناك الخصومات ، وكانت هناك النهضة ، وكانت هناك الحركات التي تغلي بها الأرض الثقافية العـربية ؟ الآن لا . الآن لم تعـد لدينـا الحركـة الثقـافية بنت النهضـة القوميـة الشاملة ، ولا يستـطيع النقـد أن يخترق هـذه الحواجـز ليصوغ نهضة نقدية في غياب نهضة ثقافية عامة . يتجلى غياب هـذه القدرة في ظهـور ما يسمى بالتيارات البنيوية والألسنية ، وهي التيـارات التي نُقلت إلى لغتنا هـروباً من النقـد . إنّ وجود هـذه المدارس في نقـدنا العـربي هو دليـل عـلى الهـروب من النقـد والهروب من الحياة ، لأنّ هذه البنيوية التي ينقلونها تحتضر في أوروبا . وهـذه البنيويـة لا ينقلونها كما هي ، وإنّما يشوهونها ولا يفهمونها ، وعندما يطبقونها إنّما يشتغلون بعلم آخر غير النقد الأدبي . النقد الأدبي أحد أطرافه الرئيسية هو القـارىء . وإذا لم أكتب للقـارىء فأنـا لستُ ناقـداً . النـاقـد يكتب للقارىء طبعاً . كل كـاتب يجب أن يكتب للقارىء ، ليس النـاقـد وحده ، ولكن النـاقد أكـثر من أي فنان ، أكـثر من أي مبدع يتـوجه بكـلامه إلى القـارىء ، يفسر له مـا غمض ، ويحلل له مـا يحتاج إلى تحليـل . فكيف أفقد صلتي مع القارىء بواسطة ما يسمى خطأ بالبنيوية ؟ إنني أفقـد صلتي مع القارىء ،كيف أسمي ما أكتبه كتابة ، كيف أسميه نقداً ؟ .

في الحقيقة هناك منجزات للألسنية وللبنيوية سابقة على عملية النقد. أنا أستفيد كناقد من نتائج التحليل البنيوي والتحليل الصوتي والتحليل الأنتروبولوجي والتحليل الألسني . أستفيـد من هذا كله قبـل أن أقوم بعمليـة النقد . أنـا أتمثل هـذه النتـائج القادمة من المختبر ، من المعامـل الصوتيـة ، أستقبلها وأتمكنهـا وأستوعبهـا ثم أبدأ في عمليـة النقد التي تستفيـد من تلك النتائـج ، ولكنهـا عمليـة أخـرى تخـاطب المبـدع وتخاطب القارىء . وإذا فقدت هذا الصـوت ، إذا لم أقدر عـلى هذا الخـطاب فإنّي لا أكون ناقداً . ربما أكون عالماً في الصوتيات ، في الأنتروبولوجيا ، ولكني لا أكون ناقداً للأدب .

هناك النقد الأكاديمي ، الجامعي ، المحبوس بين جدران الجامعات . هذا النقد

المجفف الذي يعتمد على النقل ، والنقل عن النقل ، والنقل عن نقل النقل ، وهكذا . هذا النقد الذي يكتب أحياناً للحصول على درجة علمية . هذا النقد الجامعي المتداول في بلادنا العربية ، وهو لا علاقة له بالنقد الجامعي في الغرب . هذا النقد الجامعي بعيد كليّاً عن الجمهور الذي يحتاج منك عندما تكتب نقداً عن كتاب ، إلى أن يشتري هذا الكتاب أو يُعرض عنه .

النقد من النوع الثالث هو النقد الصحفي . النقد الصحفي في غالبيته الساحقة نقد متعجل سريع . أصبح الناقد بمقتضاه مدير مكتب دعاية لهذا المؤلف أو ذاك . وللأسف الشديد ، فإنّ أدباءنا يشجعون هذا النوع من النقد الذي يربحون منه أضواء النجومية فقط ، هم لا يريدون سوى صورتهم أو بضع كلمات من المديح الساذج الأجوف . لا يريدون أكثر من ذلك . لا يحتملون النقد الصادق ولا النقد العميق . إنّهم يريدون تلك الكلمات التي هي كأشعة الضوء تلمّع صورتهم فقط . ومن الغريب أنّ بعض الأدباء الذين ينادون بالديموقراطية ليلاً نهاراً ، ويشتمون الأنظمة ليلاً نهاراً لأنّ الحكام ليسوا ديموقراطيين ، هم أنفسهم من ألد أعداء الديموقراطية فلا يحتملون من المحرر الثقافي أو الناقد الأدبي أن يقول كلمة صدق في كتاباتهم . يريدون منه أن يكون تابعاً ، مجرّد محرر إعلاني ، مجرّد مدير دعاية . والمناخ الاجتماعي الثقافي الإعلامي يشجع أيضاً على ذلك ، حتى إنّ الصحيفة أو المجلة ترحب بهذا النوع المخجل من الكتابة كعلاقات عامة .

نحن إذن أمام ثلاثة أنواع : نوع هارب من النقد ومن الحياة ، ونوع متحجر جامد خلف أسوار الجامعات ، ونوع مرتجل ولا علاقة له بالنقد في صحافتنا العربية . هل معنى ذلك أنّ النقد قد غاب ؟ ليس هذا صحيحاً . هناك نقد استثنائي في هذه الصحيفة أو تلك ، هناك بعض الكتب القليلة التي لا يجتمع بعضها مع بعض فلا تشكل حركة نقدية ، لا يجتمع بعضها مع بعض لأنّ مقومات الحركة الثقافية غير موجودة ، ومن ثم فالناقد الجيد في بلد من أقصى المغرب لا يمكن أن يلتقي مع ناقد آخر في مستواه من أقصى المشرق لأنّ هذا اللقاء يولد التفاعل ، والتفاعل يحتاج إلى حوار ، والحوار يحتاج إلى منبر ، والمنبر يحتاج إلى دعامة قوية . ولما كان هذا كله مفقوداً ، فالحقيقة أنّ هناك شيئاً آخر غير الأزمة يجب أن نطلقه على حاضر النقد الأدبي .

□ وفي النهاية ما هو النقد الأدبي ؟

ـ النقد الأدبي جزء لا يتجزأ في النهاية من الأدب نفسه . وعندما نسأل عن النقد الأدبي يجب أن نسأل عن القصة العربية ، عن الرواية العربية ، عن القصيدة العربية ، عن المسرح العربي . هذه الظواهر لا يمكن تناول بعضها بمعزل عن الآخر . وليس صحيحاً أنّ النقد يغيب عندما يغيب الأدب . الدكتور لويس عوض يقول : عمّن أكتب ؟ وليس هناك نجيب محفوظ جديد ، أو توفيق الحكيم جديد . الحقيقة أنّه ما أسهل أن تكتب عن نجيب محفوظ بعد أن أصبح مؤسسة ، ولكن ما أصعب أن تكتشف نجيب محفوظ . إنّ اكتشاف المواهب الجديدة هو من عمل الناقد . وهو عمل أساسي . كذلك من الأعمال الأساسية إعادة النظر في الأحكام السابقة لأنّ الأحكام السابقة تشكل الذوق السائد . فنجيب محفوظ يوماً كان ظاهرة جديدة تغاير الذوق السائد قبله ، الذوق اللاروائي ، ذوق النثر المسجوع ، ذوق المقامات ، ذوق لا علاقة له بالبنية الروائية التي أسسها أيضاً توفيق الحكيم ، ولكن نجيب محفوظ هو الذي أسس لها جمهوراً من القراء هو جمهور الرواية . إنّ تأسيس هذا الجمهور على مدى زمني طويل هو الذي ساهم بين عوامل أخرى في صياغة الذوق السائد الآن . هذا الذوق السائد الآن لكي أستطيع أن أطوّره إلى ذوق جديد يستوعب ويستقبل ويحتمل أعمالاً جديدة لجبرا إبراهيم جبرا ، للطيب صالح ، لغادة السمّان ، لإبراهيم أصلان ، لصنع الله إبراهيم ، لرشيد بو جدرة وغيرهم ، لكي أهيء وأطور الذوق السائد إلى ذوق يستقبل هذه الأعمال الجديدة لا بدّ من القيام أولاً بإعادة نظر في الأحكام السابقة ، وهذا يجرني إلى نقطة هامة جداً وهي أننا حينما نتكلم عن أزمة النقد التي أحبّ أن أسميها جزءاً لا يتجزأ من الوضع الأدبي العام ، فليس هناك نقد بأن تكون هناك حركة ثقافية هي جزء من النهضة القومية الشاملة .

إننا نلاحظ أنّ هناك إقبالاً في الوقت الراهن على ما يُسمى بالاتّجاهات كالألسنية والبنيوية وما شابهها ، وهي اتّجاهات لم تعد صاحبة السيادة الآن في الغرب . فنحن نأخذ أحياناً بعض المذاهب الأدبية التي أفل نجمها في مهادها . ليس هذا فقط ، بل إننا في الحقيقة ننقلها مشوهة وبغير إدراك للمقدمات وللسياق الذي أدّى إلى النتائج . فنحن نحصل فقط على نهاية النهايات دون أن تكون لها أية علاقة بالسياق الأدبي الذي يخصنا . إنّ البنيوية والألسنية وغيرهما مقدماتها تفيدنا عندما

نستقبلها من المختبر ومن المعمل الصوتي ومن المعمل الأنتروبولوجي. هذا كله يفيدنا نحن النقاد، هذا شيء، ولكن العملية النقدية شيء آخر. إننا نستعين بكثير من الأدوات ومن الكشوفات الأنتروبولوجية والبنيوية والألسنية، ولكنها ليست النقد، إننا نستعين بها في عملية النقد. النقد هو معادلة بين عملية الخلق والتذوق، أي أنّ الناقد لا بدّ وأن يفترض جمهوراً لهذا الذي يفعله. طبعاً كل كتابة لا بدّ أن تضع القارىء في اعتبارها لأنّها في خاتمة المطاف هي خطاب، ولا بد من متلقٍ لهذا الخطاب. ولكن النقد بالذات لا يمكن أن يكون بلا جمهور، والزملاء الذين يجنحون إلى تطبيقات متعسفة للبنيوية هم هاربون من النقد. ولذلك فإنني أعتبر الإزدهار المفاجىء والآفل لهذا الاتّجاه في اللغة العربية أحد تجليات الإشكالية التي نناقشها الآن.

يفترض بالنقد الجامعي أن يكون المدفعية الثقيلة، ولكن هذا النقد الجامعي في بلادنا العربية ليس أكثر من سرد كميّ يعتمد على النقل ويبتعد كثيراً عن الخلق والابتكار، وهو محبوس بين جدران الجامعات لا أكثر ولا أقل. إنّه مقطوع الصلة إلّا في القليل النادر بالقارىء أو الجمهور.

إنّ أهم أعمال طه حسين والعقاد ومارون عبود ونعيمة كلها كانت مقالات في الصحافة، أو أغلبها بمعنى أدقّ. لكن الملاحظ الآن أنّ هذا المستوى من النقد الذي يتخذ من الصحافة وسيلة لا غاية، وسيلة للوصول إلى قطاع جماهيري عريض من القرّاء، هذه الصحافة تؤدي خدمة للنقد الأدبي. الوضع الراهن ليس كذلك. الوضع الراهن في ظل متغيرات اجتماعية وثقافية مثل النظام التعليمي الفاسد الذي لا يمكننا من الحصول على منبر قومي من المحيط إلى الخليج كما كان الوضع أيام مجلة «الرسالة» أو مجلة «الآداب». كل هذا يؤدي إلى أن ينحصر وينحسر النقد الصحفي في إطار الدعاية لهذا المؤلف أو ذاك.

أنا أتحدث عن الظاهرة في عموميتها وليس عن الاستثناءات. فالحقيقة أنّ النقد الصحفي قد تحول إلى نوع من علاقات عامة.

**□ وما هي المهمات التي تندب النقد العربي إليها الآن؟**

ـ أمام النقد العربي الحديث مهام ضخمة جداً حتى ولو لم تكن هناك قصيدة جديدة أو رواية جديدة بالرغم من أنني أعتقد أنّ هناك أعمالاً أدبية ممتازة ظهرت في

السنوات العشر الأخيرة لا تتوقف عند الرؤى التي اكتملت في أدب نجيب محفوظ أو يوسف إدريس . وأعتقد أنّ هذه الإبداعات تشكل مفارقة مع الواقع العربي العام، ومع ذلك فلنقل إنّ النقد وثيق الاتّصال بالإبداع، وإذا غاب الأدب هل يحضر النقد ؟ أجيب بأنّ هناك قضايا أساسية أمام النقد العربي الحديث . القضية الأولى هي قضية الاكتشاف الخلّاق للقانون الأساس لمسيرة الحركة الأدبية العربية المعاصرة . إننا نحصل على مؤلفات عديدة تؤرخ بشكل تراكمي ، بشكل سردي ، لحياتنا الأدبية ، ولكننا لا نحصل على الدراسة التي تستكشف بعمق القانون الذي يرسم خطى الأدب العربي الحديث . لكل أدب قانون عام بمقتضاه نستطيع أن نفسّر الظواهر ، ونتعرف على السلبيات ، ونستكشف مواقع الإيجابيات . الأدب الفرنسي له قانونه العام ، الأدب الإنكليزي ، أو الروسي كذلك . كل أدب هكذا . وبالتأكيد نحن لنا قانوننا، ولكن لم ننكبّ بما فيه الكفاية على دراسة هذا القانون العام حتى نستضيء به في تلمس مواقع الإبداع ومواطن الضعف وبغير هذا القانون فإننا جميعاً انطباعيون بدرجة أو بأخرى لأننا دون هذه البوصلة الهادية نضلّ الطريق إلى معرفة أدبنا ، ونطبّق على تجاربنا المحلية مصطلحات ليست صادرة من صلبها ، ليست نابعة من التكوين الأصلي لهذه التجربة الخاصة بنا .

طبعاً نحن نتفاعل مع الآداب الإنسانية كلها، ولكن التفاعل شيء والخضوع أو استسهال الخضوع للمصطلح الغربي لا يفضي بنا إلى نقد أدبي عظيم . من ضمن سياق هذه القضية اكتشاف القوانين النوعية للأجناس الأدبية المختلفة . فنحن حتى الآن نجد أنّ الناقد العربي هو ناقد لا شيء ، هو ناقد القصة ، ناقد الرواية ، ناقد الشعر . من الصعب على مثل هذا الناقد أن يتبنى الفروق الدقيقة بين الأنواع الأدبية المختلفة . المسرح مثلاً مؤسسة اجتماعية تتكون لا من النص وحده ، وإنّما من التمثيل والإخراج والديكور والإضاءة والجمهور في القاعة واستجابة هذا الجمهور أو عدم استجابته . نقد المسرح مختلف نوعياً عن نقد أي فن آخر ، وهكذا .

إنّ اكتشاف القوانين النوعية لهذه الأجناس الأدبية المختلفة سوف يغنينا بالمصطلحات الصحيحة ، والمعرفة الحقيقية والكاشفة لأغوار تجربتنا الأدبية المحلية .

القضية الأخرى هي أننا حين نحصل على القانون العام لمسيرة حياتنا الأدبية ، والقوانين الخاصة للأنواع الأدبية المختلفة ، فإننا حينئذٍ نكون مؤهلين لتحليل العمل

الأدبي تحليلاً جديداً . هذا التحليل الجديد نستكشف بواسطته القيمتين الأساسيتين في كل عمل أدبي . القيمة المطلقة، أي قيمة هذا العمل الأدبي ككل من داخله ومن خارجه بالنسبة لذاته وفي حقبة تاريخية معينة . أمّا القيمة النسبية فهي مقارنة هذا العمل الأدبي بغيره من الأعمال التي سبق للكاتب نفسه أن كتبها أو سبق لزملائه أن كتبوها سواء في لغته أو في لغات أخرى .

الحصول على هاتين القيمتين معاً يحقق الجدل الذي يفضي بنا إلى تقييم موضوعي وشامل من ناحية ،وإلى أن نحصل على المصطلح الدقيق من جهة أخرى.

وأظن أنّ هذه القضايا التي أراها بانتظار حركة نقد نشطة من شأنها أن تساهم في خلق مناخ جديد لنهضة أدبية جديدة ، وهي نهضة مرتبطة حكماً وحتماً ، شئنا أو لم نشأ ، بنهضة قومية شاملة تتناول الثقافة كإبداع إنساني للمواطن العربي في عصر المتغيرات العظمى .

( الحوادث ٩/١٠/١٩٨٧ )

## مع د. لويــس عــوض

□ ما الذي فعلتموه في النقد ؟

- جيلي هو جيل مندور وعبد الرحمن بدوي ومحمد القصاص الذي أدخل الوجودية في مصر ، ويمكن أن يلحق بنا الغنيمي هلال ، وجيل سيد قطب وخلف الله وحتى الجيل التالي لي وهو جيل عبد القادر القط وعبد العزيز الأهواني وشكري عياد، وهم أصغر مني سناً قليلاً ، وجيلي هو جيل رشاد رشدي . هذا الجيل أغلبه انقرض بالموت كمندور ورشدي ، أو بالمرض المقعد كالقصاص ، وبالاعتزال كشكري عياد ، وهكذا . والقط حتى الآن ما يزال متأرجحاً . وعلى كل حال المفروض أننا أدينا الأمانة لجيل الكتّاب المنشئين المبدعين الذين كانوا شباباً أيام أن كنّا نحن نزاول النقد نظرياً وعملياً في العنفوان ، وهذه الفترة هي فترة الخمسينات والستينات .

أنا وضعت الأساس النظري لنظرية النقد التاريخي في الأربعينات وفرغت من هذا في مقدمة « بلوتولاند » . نظرياتي في الشعر في مقدمة « بروميثيوس طليقاً »، في مقدمة « فن الشعر » لأوراس ، في كتابي عن « الأدب الإنكليزي الحديث » . كل هذه المؤلفات وضحت فيها نظرية النقد التاريخي كما أفهمها .

ومنذ الثورة وأنا أشتغل بالنقد التطبيقي ، وأعتقد أنني قمت بواجبي لأنّي أعطيت دفعة كبيرة لكتاب المسرح المصري مثل ألفرد فرج وسعد الدين وهبة وعبد الرحمن الشرقاوي وسواهم .

ولا يفترض أن نستمر نحن إلى الأبد ، كجيل ، نأخذ بيد جيل وراء جيل لأنّ هناك جيلاً جديداً من النقاد أهمهم الآن عبد الرحمن أبو عوف وصبري حافظ وفاروق عبد القادر ونظراؤهم من سنهم . المفروض أن يتقلد هؤلاء مسؤولياتهم في القيام بنفس المهمة التي كنا نقوم بها نحن في الخمسينات والستينات .

ثم إنني منذ النكسة وأنا مَعنيّ بأشياء أخرى إلى جانب النقد الأدبي ،وأعتقد أنّها أصبحت أشدّ خطورة من النقد الأدبي ، وهي محاولة البحث عن الذات كما تجد في كتبي عن تاريخ الفكر المصري الحديث لأنّ الهزيمة كانت قاسية جداً على جيلي ، فكان لا بد أن تواجَه بالإجابة عن هذا السؤال : هل هذه هزيمة حضارية أم هزيمة عسكرية ؟ وللإجابة عن هذا السؤال كان لا بدّ من امتحان الفكر المصري الحديث. وطبعاً أنا أطلب من المفكرين العرب أن يقوموا بنفس هذا الدور ، كل في البلد الذي درسوا تراثه أكثر من سواه . أنا أطلب من المفكر السوري أن يفعل ما أفعل ، من المفكر العراقي ، وهكذا . ما هو السبب في أنّ أمّة تعدادها مئة مليون شخص تقف حائرة أمام مجموعة بشرية قوامها ثلاثة ملايين ، وتكاد تكون مشلولة . على كل حال أنا أعتقد أنّ الجيل الجديد من النقاد ، وهم أناس في أواسط العمر ، وفي مقدمتهم غالي شكري ، عليهم أن يضطلعوا بمسؤولياتهم . ولكن غالي شكري لأنه بعيد عن الساحة لا يتابع ما يجري هنا ، وربما كان كما عودنا شديد الالتفات لما يجري خارج مصر . ومنذ الخمسينات والستينات وطوال السبعينات كان دائم الاطّلاع على الأدب العربي خارج مصر أكثر مما يدّعيه أي منا . أنا كنت دائماً أركّز على مصر ، وأعتقد أنّ الإنسان يجب أن يحاول التركيز لكي يتقن . فكنت دائماً أتجنب الحديث في أشياء لا أعرفها معرفة يقينية . مثلاً عندما كُنتُ أُسأل عن حال الرواية في لبنان أو حال الشعر هنا أو هناك ، كنت دائماً أتجنب الردود الحاسمة لعدم إلمامي الكافي بما يجري في بقية أرجاء البلاد العربية . غالي شكري من هذه الناحية يفضلني ، لأنّه كان هو ورجاء النقاش متابعين لما يجري خارج مصر . فهما في موقف أفضل للحديث عن حالة الأدب خارج مصر . إنّما بُعد غالي شكري عن مصر ( حوالي ١٣ سنة ) ربما جعله لا يتابع .

النقد بوجه عام مقترن بالخلق ، فإذا كان الخلق يمرّ في محنة ، فالناقد لا يجد من ينقده أو ما ينقده . المسألة ليست مسألة تسويد صفحات. وأنا أعتقد أنّ مصر في السنوات العشر التي أعقبت سنوات موت عبد الناصر كانت سنوات قاسية عليها من ناحية الإبداع . وبالرغم من هذا فقد ظهرت فيها مدرسة جديدة في القصة القصيرة وفي القصة والرواية تحاول أن تملأ الفراغ «ولكنها إلى الآن لم تنتج ما يكفي ولم يبرز فيها احد يحلّ محلّ نجيب محفوظ. ولكن كتاباتهم تبشر بالخير، كتابات جيدة ولكنها قليلة . مثلاً جمال الغيطاني فنحن نتابعه من أيام ما كتب« مذكرات شاب عاش ألف عام»، وعبد الحكيم قاسم « أيام الإنسان السبعة»، وهذه كانت في أواخر الستينات ، أي بعد

الهزيمة . هناك مجموعة من الكتّاب ومنهم يوسف القعيد أيضاً ، كتّاب الرواية والقصة القصيرة كنوع من الاحتجاج على النكسة، وقد أحب كل من هؤلاء أن يعبّر عن احتجاجه بطريقته الخاصة ، إنما كل واحد منهم له ثلاث أو أربع روايات ، وهذا غير كافٍ . نجيب محفوظ اشتغل ثلاثين سنة إلى أن بلغ القمة ، وهذا غير كافٍ لأنّهم هم في منظور التاريخ لا يدركون أنّهم أبناء السبعينات وليسوا أبناء الستينات، وهم يطلقون على أنفسهم اسم مدرسة الستينات وهذا غير صحيح لأنّ نجيب محفوظ كان في وهجه العظيم في الستينات . تلك هي الفترة الواقعة في أوائل الستينات التي صدرت فيها « أولاد حارتنا » و« اللص والكلاب » و« ثرثرة فوق النيل » و« ميرامار » و« الشحاذ » و« الطريق » و« السمان والخريف » . كل هذه الروايات التي بلغ بها نجيب محفوظ القمة ، وهي الروايات التالية للثلاثية ( التي تنتمي إلى العقد السابق ) . لكن كل هذه الروايات التي بلغ بها القمة ظهرت في الستينات . فمن الغريب أن تقرأ إلحاح هؤلاء الكتاب الجدد على أن ينسبوا أنفسهم للستينات . هم في واقع الأمر ينتمون إلى السبعينات وأعمالهم الهامة ظهرت في السبعينات . وهم بدأوا كمحتجين على عصر السادات، كلٌ بطريقته الخاصة.

هناك جيل من الروائيين أراد أن يكمل مهمة أدباء مدرسة الالتزام ، وهؤلاء هم الأدباء الذين أشرت إليهم . هناك جيل آخر ربما كان يختنق تحت وطأة نظرية الالتزام ، ويفضّل الانسحاب إلى الفن للفن ، واعتبار العملية الفنية على طريقة أوسكار وايلد : إنّ الفنان هو صانع الأشياء الجميلة ، وليس الشخص المعبّر عن الثمن . وهذه المدرسة ازدهرت في السبعينات أيضاً ، ولا سيما بعد ذلك لما أُنشئت مجلة « إبداع » بقيادة الدكتور عبد القادر القط إذ وجدت دفعة كبيرة . وقائد هذه المدرسة هو بهاء طاهر .

**□ هزيمة ١٩٦٧ أثرت في الأدب العربي كما أثرت في جوانب كثيرة من الحياة العربية . أدباء وشعراء وفنانون كثيرون صمتوا . شعارات من نوع « الأصالة » و« المعاصرة » اهتزت ، والرؤى الجديدة معدومة تقريباً، وكل ذلك مرده بنظري إلى افتقاد الروح الموحية . .**

ـ يؤسفني أن أقول لك إنّ ما كُتب عن الأصالة والمعاصرة هو نوع من لعبة رجعية ، من الرجعية العربية ، لكي تسوّغ وجودها وتوطّد لنفسها لأنّ الأصل غير

مطروح . أنت لو سألت طه حسين : أنت تابع للأصالة أم تـابع للمعـاصرة ، يسخر منك لأنّه لا يجد تناقضاً بين الأصالة والمعاصرة . وقد استوعب طه حسين التراث كما لم يستوعبه أحد ، وفي نفس الوقت كـان يعيش القرن العشرين . نفس الكـلام بالنسبـة لعبـاس العقاد أو لمحمـد حسين هيكـل . فهذه القضيـة مفتعلة وملفقة ، وهـي نـظرية الاغتراب التي يقول بها أنصار القـديم ، اغتراب المجـددين عن ثقافتهم الأصيلة . كل هذه صيحات حرب تأخذ ثوباً علمياً وفكرياً لكي تبرر ازدهار الرجعية العـربية ، لأنّك لا تعـود إلى الشعـر العمـودي بعـد العـظمـة التي سجلهـا بـدر شـاكـر السيـاب أو عبـد الوهـاب البياتي أو صـلاح عبد الصبـور أو حجازي أو غـير هؤلاء ممن أثبتـوا أنّ الحساسية الشعرية والمـوسيقية والإيقـاعية والشعـر الجديـد شكلاً ومضمـوناً قـد استقرّ بحيث أنّه لا رجعة إلى العمود القديم . ولعلّك شاهدت هذا في مهرجـان المربـد حيث كـل الشعـراء بـاستثنـاء السيـدة سعـاد الصبـاح وقلة قليلة ، كلهم لجأوا إلى الشعـر العمودي . وأنا شخصياً ، وكما قال هيغل ، القضية قضية إبـداع حقيقي . الدكتـور أحمد هيكل يقـول إنّ القضية ليست قضيـة العمود الجـديد أو العمـود القديم ، وإنّمـا القضية هي قضية التوفيق في الإبداع . فإذا استطعت أن تـوفق في الإبداع في العمـود القديم فليكن . أنا أطرح هذا السؤال على المشتغلين بالأدب : إلى أي مدى ما نقـرأه من قصائد وما نسمعه من قصائد يمثّل الصوت وإلى أي مدى يمثّل الصدى ؟ أنا أزعم أنّ هذه نظرات أصداء لتقاليد قديمة للشعر الكلاسيكي وليس بين الشعـراء المحدثـين الـذين يتمسحون في العـروض التقليدي من يتكلم لغتـه الخاصـة أو يعبّر عن معـانيه الخاصة . كأنّهم لا يعيشون فترتهم أو عهدهم أو عصرهم .

**□ أنت خبـير بقضية التجـديد . أريـد جواباً على السؤال : مـاذا نـأخـذ من التراث وماذا نأخذ من العصر ؟**

ـ العملية ليست آلية بهذه الطريقة . المهم أنّ يجعلك الأديب تحسّ أنّه استوعب التراث ، وأنّه بعد هذا يتكلم لغتـه الخاصـة . أمّا إذا كـان مجرد مـردد للغة الآخـرين فهـذا لا يجعل منـه أديباً خـلّاقاً ، مهـما كان متقنـاً للتراث أو حافـظاً لـه . هـذه هي المشكلة ، هم يظنون أنّ الوقوف عند التراث كافٍ لأن يجعل منك أديباً . .

**□ هم يقولون : يجب أن نؤسس على التراث ، أو أن ننطلق من التراث . .**

ـ المشكلة أنّهم لا ينطلقون . المقولة صح ولكن لماذا لا نـرى واقعة الانـطلاق .

إنّهم لا ينطلقون . إنّهم معتقلون في التراث وكأنّهم لا يعيشون في القرن العشرين . يعني عندما أقرأ قصيدة لهذا الشخص أو ذاك أجدها قصيدة متقنة ولكن الاتقان غير كافٍ . الإتّقان فيه درجة من درجات التزييف . أنت يمكن جداً أن تسمع قصيدة مؤسسة على التراث التقليدي في الشعر ولا تجد فيها ثغرة . هذا النوع من التقليد هو نوع من اتقان التزييف لا أكثر . وقد سبق أن قلت مرة إنّ بعض فحول الشعراء يقومون بهذا التزييف ، فأنت تجد صعوبة في اكتشاف زيفهم تماماً كما تجد صعوبة في اكتشاف الزيف في لوحات فنية . هناك من يزيف الجوكوندا مثلاً فيبلغ في هذا الزيف حدّاً مدهشاً . يزيفون اللوحات الفنية العظيمة وبعدئذٍ خبراء الفن يحتارون أحياناً في معرفة ما إذا كانت هذه الصورة هي الأصلية أم المزيفة ، فالأمر يحتاج أحياناً إلى خبير عالمي لكي يدلّك . لذلك أقول إنّ المسألة ليست مسألة اتقان ، الإتقان في حدّ ذاته سهل إذا ملكت أدواته . المسألة تشبه تزييف النقود .

هذه الطاقة الإبداعية لا بدّ أن تحسّ إزاءها أنّ الشاعر أو الروائي هو سبيكة من الزمان والمكان ، من العصر والبيئة، فهل هذه الجلجلة بالألفاظ من سمات عصرنا ؟ .

**□ قرأت لكم مرة رأياً عن عبد الصبور قلتم فيه إنّه أمير شعراء زمانه . . هل تعتقد أنّه الأهم بين هؤلاء الشعراء أم السياب مثلاً ؟**

ـ أنا أعتقد أنّ السياب هو الأهم . أشعر أبناء العالم العربي كان السياب ، يليه عبد الصبور ، ويليه البياتي ، ويليه حجازي . ثم إنّ لأدونيس جانباً لا يمكن إنكاره ، ولكن تجديداته أكثر مما يحتمل عمود الشعر وعمود اللغة . ونفس الكلام يقال عن يوسف الخال وما يمكن أن تجمله تحت اسم المدرسة الفينيقية .

**□ ما سرّ السياب ؟ ما العناصر التي أهّلته لهذه المكانة الشعرية الفريدة ؟**

ـ لأنّه هو يشترك مع حجازي في شيء هام جداً وهو سلامة الفطرة . فشعره شعر فطرة وليس فيه عمليات عقلية . شعره قائم على الصور الحسية ، والصور الحركية ، وصور اللمس وصور الشمّ ، إنّه شعر الحواس الخمس . بينما شعر عبد الوهاب البياتي وشعر صلاح عبد الصبور يدخل فيه إعمال العقل، وهذا ربما أضاف إلى شعرهم بعداً هاماً هو اقترابهما من الفلسفة ، أو من التعبير الاجتماعي ، ولكن هذا على حساب الشاعرية ، لأنّهما كسبا أرضاً وخسرا أرضاً .

. .

حكاية الحسابات في النهاية مسألة قد نختلف فيها ، إنّما أنا أعتقد أنّ صلاح عبد الصبور مثلاً كسب من الفلسفة أرضاً واسعة هي التي تجعلنا دائماً نقدمه على حجازي لأنّ حجازي يعبّر عن العاطفة الكبيرة ، ولكن ليس هناك فكر حقيقي في شعره . بينما تجد في شعر عبد الصبور أبعاداً فكرية وفلسفية . شعر حجازي أكثر شاعرية من شعر عبد الصبور ، ولكن إذا أخذت إنجاز كل من هذين الشاعرين في مجموعه تجد أنّ إنجاز عبد الصبور أكثر أهمية من إنجاز حجازي . هناك مثلاً حالة أخرى عندنا وهي حالة أمل دنقل، وهو ربما كان أصدق شعراء مصر من ناحية السليقة العربية . كان قليل الإنتاج ، ولكن شعره أقرب إلى الفطرة كما نفهمها عند العرب. ولكن مشكلته أنّه حدد نفسه بآفاق معينة أغلبها آفاق سياسية ، وعاش بوجدانه في قضية فلسطين ، وكان أحسن تعبير لهذا قصيدته « لا تصالح » ، وهي قصيدة جيدة جداً . وأنت تلاحظ عليه أنّه من شعراء الرفض ، رفض النكسة لأنّه بدأ يلمع بعد سنة ١٩٦٧ ، وأهم أعماله ظهرت بعد ١٩٦٧ ، مثله مثل أحمد الطاهر عبد الله ، وجمال الغيطاني في النثر . أمل ورفقاؤه هم شعراء الاحتجاج على النكسة ، أو أدباء وكتاب الاحتجاج على النكسة . هناك من اشترى سلامه النفسي ، لكن في الأصل كلهم ينتمون إلى مجموعة واحدة هي مجموعة المحتجين على النكسة .

**□ قرأت لكم في مجلة «شعر» مرة حديثاً عن الحداثة والأصالة ورد فيه أنّ اللبنانيين بالغوا في الانفتاح على أوروبا وأنّه لا تجديد بدون أصالة . .**

ـ عندما قلت هذا االكلام كنت أفكر في مدرسة جبران وتأثير بليك عليه وعلى جماعة المهجر . وكنت أحسّ بأنّ هؤلاء يتزودون من التراث الأوروبي والغربي بصفة عامة أكثر مما يتزودون من التراث العربي . ولكن هناك عاملاً هاماً أنا لم أشر إليه في ذلك الوقت وهو أنّ في التفكير اللبناني ، بجميع أطرافه ، سواءً كانوا مسلمين أو مسيحيين ، سواءً كانوا دروزاً أو شيعة، خلفية يحسّ الإنسان أنّها خلفية فينيقية بغض النظر عن المعتقد الديني أو السياسي ، ويتجلى هذا في نوع خاص . مثلاً القفز إلى الصور الجريئة التي لم يألفها الخيال العربي دائماً . عندهم اجتراء على الصور الشعرية أكثر مما عند أبناء البلاد العربية . أنا أقول هذا لأنّي قرأت التوراة أو الكتاب المقدس الكنعاني . قرأته بالفرنسية واسمه ( التوراة الكنعانية ) ولا حظت فيه التشابه العميق بينه وبين بعض الشعر الذي كنت أقرأه لمدرسة جبران وميّ ، ومدرسة

المهجر ، وعامة أولئك الشعراء الذين كانوا كلما نطقوا بشيء أحسستَ بأنّ لديهم موقف النبي ، كأنّهم أنبياء يتحدثون . وهذا نفسه تجده في بعض وجوه الأدب العبراني ، حين يتكلم عن نشيد الإنشاد ، أو عن سفر الجامعة تحسّ أنّ هناك شيئاً مضافاً إلى الأدب العربي ، أو غير موجود في الأدب العربي . خيال من نوع خاص . طبعاً هذه أشياء تحتاج إلى مزيد من التحليل ، لا يكفي فيها هذا القول العمومي ،وهذا هو السبب في أنني قلت ذلك الكلام في ذلك الوقت ، وأضيف إليه هذا التصريح : أنا لا أقصد بالفينيقية ذلك التعصب إلى إحياء وضع ثقافي بالذات، أو وضع سياسي أو وضع اجتماعي . هذه الأشياء لا تهمني ، إنّما أقصد بها مثلاً ما يتبقى في ضمير الأمة من آثار الماضي الخاص بها. مثلاً أنت عندما تقرأ هيرودوت وتزور مصر تذكر من هيرودوت أنّه يصف المصريين بأنّهم يحتفلون بالموتى كثيراً ، وهذه الصفة موجودة في مصر إلى الآن .فالفلاح المصري الحافي الأمّي لديه تراث من نوع معين إلى أنّه يزور الأضرحة ويزور الأولياء ويزور الموتى ، ويزور كل هذه الأمور ذات المغزى عنده . ربما لا تجد لهذا نظيراً في أي بلد عربي بهذا الوضوح ، وإنّما أظن أنّ الفلاح المصري تعلم هذا في الكتب . لا يقصد أن يفعل هذا ، وإنّما هذا جزء من التراث الإقليمي المحلي الذي يصب في وعي الأمّة ويجعلها تتخيل بطريقة خاصة ، وتحسّ بطريقة خاصة ، وتغضب بطريقة خاصة . أنا لم أقصد طبعاً أن أدخل في هذه المهاترات بين دعاة العروبة ودعاة الفينيقية وما إلى ذلك ، فهذا بعيد عن ذهني .

**□ لماذا يتطرف الكاتب أحياناً في نظريات كالحداثة محاولاً بناءها في أفق أوروبي ، أو نائياً بها عن التراث العربي الإسلامي ؟ ألا ترى أنّ الانتماء السوسيولوجي له هنا دخل في الموضوع ؟ إذا كان من أبناء الأقليات فحداثته شيء وإذا كان غير ذلك فحداثته تختلف ؟**

ـ أنت أضفت عبارة « من أبناء الأقليات » ، وليس هذا بالطبع ما أقصد إليه . فأنا أراهم جميعاً سواسية ، سواسية في طريقة التعبير ، سواسية في طريقة التخيل . هناك فوارق طبعاً في طريقة التعبير وطريقة التخيل بين كاتب وكاتب ، ولكن ليس بين ديانات أو معتقدات أو مذاهب ، تجعل الإنسان يتطرف مثلاً في اتجاه معين أو يتصرف في اتجاه مضاد . هذه نظرة أيديولوجية . أنا لا أعتقد أنّ الأمر كذلك ، أنا أعتقد أنّ هناك سمات خاصة باللبنانيين أيّاً كانت ديانتهم أو معتقدهم السياسي ، هي

التي تقف عند هذه النقطة من المغايرة بالتراث . إنّ كاتباً مثل أدونيس يكثر من الحديث عن التراث لا يعرف أنّ ما يكتبه خارج عن التراث ويتصور أنّه امتداد للتراث ، ويتوهم مثلاً أنّ جميع نظريات التجديد في العصر الحديث نابعة من التراث ، وما هي إلاّ نتائج لحركات التجديد في العالم التراثي القديم من أبي تمام فصاعداً . وأنا لا أعتقد أنّ في هذا الكلام صحة . إنّما هذا فهمه للأمر . أدونيس جعل الألفاظ تقف على رؤوسها ، ولا أظن أنّ كاتباً عربياً من كتاب التراث فعل هذا لا في عالم الشعر ولا في عالم النثر . ربما بعض المتصوفة مثل النفري أو ابن عربي ، ولكن هؤلاء أيضاً ليسوا من التراث العربي الأصيل ، هؤلاء لهم مدرسة فكرية خاصة بهم تداخلت فيها الأفلاطونية الحديثة ، والأفلاطونية والفكر الغنوصي وكل هذه الأشياء مما جعل أدبهم سبيكة من عدّة معادن . ربما كان أقرب شيء إلى هذا الموضوع من الأدب الذي يفكر فيه أدونيس هو مدرسة المتصوفة في الأدب العربي، ولكني أجعل المتصوفة خارج التراث . كما تتحدث مثلاً عن الخمرة الإلهية عند عمر الخيام فأنا أقرأ رباعيات الخيام ولا أعلم إذا كانت فعلاً خمرة إلهية أو خمرة فعلية . كل ما في الرباعيات يدلّ على الخمرة الفعلية . الحلاج ربما في الاتحاد بالذات الإلهية ، ولكن قطعاً ليس الخيام ، أو على الأقل ليس الخيام في الرباعيات .

أنا أرى أنّ الفكر اللبناني له قوام خاص به .

( الحوادث ١٩٨٨/١/١ )

# حوار آخر مع د. لويس عوض

□ كيف يمكننا الخروج إلى وضع ثقافي وأدبي أفضل ، سواءً في مصر أو في سواها من الأقطار العربية ؟

ـ هناك مثل لاتيني يقول إنّ الطبيعة تعالج نفسها بنفسها ، أو تداوي نفسها بنفسها ، كما يحدث بالفعل عندما يُجرح الإنسان فتجد أنسجة الجسم نفسها تجدد نفسها بنفسها دون حاجة إلى طبيب . أحياناً طبعاً يحتاج الجسم إلى طبيب ولكن الطبيب هذا اكتشاف متأخر . في الأصل أنّ الطبيعة فيها قدرات لعلاج النفس أكثر مما يبدو للعيان . وأنا أعتقد أنّ بلادنا ليست نسيج وحدها ، بل هي تتبع هذا القانون الذي يسود في كل مجتمع .

إذا أنت نظرت إلى التجربة النازية في ألمانيا ، أو إلى التجربة الفاشية في أسبانيا ، كنت تتنبأ لألمانيا وأسبانيا بمستقبل حزين ، ولكن الأمر غير ذلك . بعد عشرين سنة أو ثلاثين سنة ابتدأ الميزان يعتدل ، وإسبانيا الآن غير إسبانيا أيام فرنكو . ولذلك أنا أقول إنّه حتى في الاتّحاد السوفياتي بدأ الحكم متشدداً ، وفكرة النقاء الثوري شديدة جداً ، ودرجة درجة بدأوا يبحثون عن صيغة وسطى للعلاقة بين الفرد والحكم . حتى في داخل الاقتصاد الماركسي ظهر مفكرون اقتصاديون مثل ليبرمان بدأوا يطرحون الأسئلة في مؤتمراتهم المتعاقبة سنة بعد سنة حول العلاقة بين الإنسان والسلطة ، بين الفرد والدولة ، بين الفرد والمجتمع . ويخيل لي أنّ هناك نوعاً من إعادة صياغة العلاقات بين البشر في كل مجتمع . وهذا ما أعنيه حينما أقول إنّ الطبيعة تعالج نفسها بنفسها دون حاجة إلى جراحة خارجية . ولذلك مهما بدت الصورة مهتزة فأنا أعتقد أنّ هذا الاهتزاز لن يدوم طويلاً ، درجة درجة ستخف آثار الماضي ، وأرجو على الأقل أن نستفيد من هذه الانتكاسات ونخرج منها بدروس تعلمنا السبيل إلى التوازن في حياتنا الفكرية وفي حياتنا القومية .

□ هل من عمل يتعين علينا بنظرك أن نهتم به أكثر من سواه ؟

ـ أنا أعتقد أنّ مشكلة التجربة هي أهم شيء يجب أن نخوضه لأننا عشنا في مجتمعات مغلقة تقتات على التراث آلاف السنين . نحن نحنّط كل شيء ونحيله إلى مجموعة من المقدسات . كل شيء عندنا مقدس. العادات مقدسة، اللغة مقدسة . كل شيء عندنا مقدس . أنا أعتقد أنّه ينبغي لأبناء العالم العربي أن يحاولوا في نهضتهم أن يجددوا أنفسهم بعدد لا يُحصى من التجارب في كل اتّجاه إلى أن يهتدوا إلى الصيغة المناسبة .

**□ تتعايش في شخصكم جملة مواهب : فهناك المبدع وهناك الناقد وهناك الباحث والمؤرخ . كيف أمكن قيام مثل هذا التعايش السلمي عندكم ؟**

ـ لا أعرف . أنا أستطيع أن أقول إنّ الفنان المبدع فيّ ينزوي باستمرار ، فأنا بسبب ظروف حياتي والصراعات التي دخلتها مع أسرتي ، عندما جاء دور التخصص في الجامعة ، وقّعت ميثاقاً مع أبي على أن أكون أستاذاً في الجامعة ، بينما لو أنّك سألتني ماذا تريد أن تكون ، وأنا في سنّ الرابعة عشرة ، لقلت : أريد أن أكتب القصة وأن أكتب الشعر . ولم تكن فكرة النقد أو عمل المفكر هي السمة الأولى فيّ ولذلك تجد أنّ أول ما أنتجت كان قصة قصيرة اسمها « الحب الأول » ولم تكن هي الوحيدة . بالعكس كانت واحدة من عشر قصص ، كلّها ضاعت طبعاً .

وفي أوائل الثلاثينات كنت أنظم لمجلة «أپولو » وقد نشروا لي في آخر عدد منها سنة ١٩٣٣ قصيدة سخيفة رومانسية أعتقد أنّها رديئة الصنع ، فيها مؤشّرات لأنواع من التخيل كانت سائدة في ذلك العصر . وكنت طبعاً قارئاً مهماً للعقاد ولطه حسين وللزيات وللمنفلوطي ولكل من تتصور ، بعد أن فرغت من مرحلة أدب المغامرات . انتهيت من أدب المغامرات تقريباً في سنّ العاشرة : الفرسان الثلاثة وشارلوك هولمز وما إلى ذلك ، وبعد ذلك بدأت القراءات الجديدة . بدأت بقراءة الزيات والمنفلوطي . ثم بعد ذلك تعقدت قراءاتي فدخل فيها طه حسين والمازني والعقاد . العقاد قرأت له في فترة باكرة جداً . ولأجل ذلك أقول إنني عندما اتّخذت القرار بأن أصبح أستاذاً في الجامعة كان لا بدّ أن أكون متفوقاً في الدراسة ، وبالتالي لم أكتب شيئاً طوال فترتي الجامعية . قد أكون نظمت قصيدة أو قصيدتين أو أكثر بالطريقة العمودية ولم أنشرها في ديواني « بلوتولاند » لأنّها رديئة . ولكنها لم تكن قصائد بالمعنى

الحقيقي ، إنّما كانت تطلعات شعرية لشاب يحب . كان مألوفاً أنّ الشاب عندما يحبّ ، بدلاً من أن يكتب خطاباً لمحبوبته ، ينشر قصيدة ، ولا سيما إذا كانت محبوبته بعيدة المنال ، وهكذا . ودرجة درجة بسبب إقبالي الشديد ونهمي الشديد للقراءة قمع فيّ هذا القدرة على الإبداع المحلق ، ومع ذلك لم أقتلها نهائياً لأني لاحظت أنّي يأتيني انفجار إبداعي مرة كل عشر سنين تقريباً . ولذلك تلاحظ أنّه بعد ( بلوتولاند ) بعشر سنين ، في سنة ١٩٤٧ ، كتب ( العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح ) وهي رواية . بعد ذلك بنحو عشر سنين كتبت (المكالمات أوالشطحات الصوفية)، وهي مجموعة من القصائد الصوفية نظمتها نحو ١٩٥٧ . وبعد ذلك بسنوات قليلة كتبت ( الراهب ) في سنة ١٩٦١ .

أيضاً إثر تجربة روحية عنيفة لأنّي وضعت تخطيطها وأنا في المعتقل. وعندما خرجت من المعتقل بدأت أخرى دراساتي حول هذا الموضوع وكانت النتيجة ما رأيت. وهكذا في عام ١٩٦٧ عدت أيضاً فكتبت نوعاً من التساعيات في نفس التقاليد الشعرية الخاصة بالمكالمات، سميتها (مراثي أرميا). وضعت نفسي موضع النبي أرميا الذي كان يبكي أسر اليهود في بابل . كان هذا نتيجة لهزيمة ١٩٦٧ . في (مراثي أرميا) يقول إنّه جلس على أنهار بابل . بكى عندما تذكر صهيون . « هناك سألنا الذي سبونا أن رغموا لنا من ترانيم . . على الصفصاف علّقنا أعوادنا » . . كانت نفس هذه الروح ، وإنّما لمصر طبعاً لا لسواها . . أنا لم أجد شيئاً يعبّر عن الحالة النفسية التي كنت فيها غير ما يسمونه « المراثي » .

**□ مؤخراً كتب الدكتور عبد الرحمن بدوي يقول إنّه يفضل من الآن وصاعداً أن يؤلف ويكتب باللغة الأجنبية لا باللغة العربية ، لأنّه في الأولى يجد جزاءً نفسياً ومادياً أوفى، وبخاصة لجهة الأبحاث والدراسات التي تعرض لأعماله . قال إنّه نادراً ما قرأ بالعربية بحثاً جيداً عن عمل له في حين أنّه قرأ الكثير من الدراسات الجادة باللغات الأجنبية عمّا كتبه ، وأنّ هذا يرضي الكاتب كثيراً . .**

ـ هو محقّ في هذا ، ولكن هو إلى حدّ ما مسؤول عن هذا لأنّ بُعده عن مصر جعله بعيداً عن بؤرة الضوء . وبالتالي لم يجد من يكتب عنه بكفاءة كافية ، أو باهتمام كاف ، بالرغم من أنّ عبد الرحمن بدوي طاقة ضخمة . إنّه عالم عظيم ، ومهما اختلفنا معه في الآراء فهو صاحب وجدان خاص وهموم خاصة ، وفلسفة خاصة ، قُلْ فيها ما أردت ، ولكنها متميزة ، وله أثره في تلامذته وقرّائه في العالم العربي .

ولكن للأسف ، أنت تعيش في بعض الأقطار العربية النائية عشرات السنين ، ثم تنتظر من النقاد أن يحتفلوا بك احتفالهم بأشخاص لا يضاهون نصف قامتك . . هذا البعد مشكلة . والمثل المصري القديم يقول : البعيد عن العين بعيد عن القلب . . وهناك مثل آخر : والبعد جفا والغائب مالوش نايب .

**□ وما هو رأيك بمستوى الأبحاث والدراسات الحالية في العالم العربي في الوقت الراهن ؟ ألا تشعر بخيبة من تدني مستوى هذه الأبحاث والدراسات ؟**

ـ طبعاً وإلى حدّ كبير ، ولكن هذه الظاهرة لا يستطيع أحد أن يتجنبها . ربما كانت التربة تُحَضِّر لمدرسة جديدة . قد تكون هناك مدرسة في الطريق إلى أن تتحقق . منطق الأشياء يقول إنّ الطبيعة لا تحتمل الفراغ . هناك مثل إنكليزي يقول إنّ الطبيعة تكره أن يكون هناك فراغ ، ولا بد للمادة أن تملأ هذا الفراغ. وأنا أعتقد أنّ ما نراه من فراغ مؤقت ، ولا بد أن تظهر مدرسة جديدة تجعل الفترة الحالية فترة مؤقتة من ضمور العقل والوجدان .

**□ هل تؤمن بالجمع بين الشاعر والناقد في شخص واحد ؟**

ـ الشاعر يكون في أحسن حالاته إذا كتب نقداً تبشيرياً ، أي معبراً عن دعوى في نظرية الشعر . الناقد نموه العقلي يجعله عاجزاً عن قول الشعر الملهم ، ويمكن أن تجد استثناءات قليلة في هذا المجال مثل ماثيو أرنولد ، وإلى حدٍّ ما ت . س . أليوت ، ولو أنّ أليوت شاعر فحل وناقد درجة ثانية . وكولردج أيضاً. شيللي حالة خاصة لأنّ نقده تبشيري . أنا أتكلم عن الناس الذين عملوا نقداً تحليلياً مثل ماثيو أرنولد وأليوت . أنا لا آخذ أليوت كناقد مأخذ الجدّ .

**□ هل قمت بمحاولات شعرية تجديدية بعد « بلوتولاند » ؟**

ـ بعد «بلوتولاند» قمت بمحاولات عمودية نُشر بعضها في «حوار»، ونُشر بعضها الآخر في انكلترا في مجلة كانت تصدر بالعربية اسمها « أصوات » كان ينشرها المستشرق جون ديغز، وكنت أسميها «المكالمات أو شطحات الصوفي»،وهي عبارة عن تساعيات أساسها أفكار فلسفية . وفيها نوع من اليأس الذي يمكن أن تشبهه باليأس الذي أصاب أليوت فجعله يتحوّل إلى الكثلكة، ولكني نجوت من هذا والحمد لله .

□ هل من رأي لكم في الشعر العربي الحديث؟

ـ آرائي في قضية الشعر كلها معروفة منذ أن نشرت ديون « بلوتولاند » الذي نُظم بين عام١٩٣٨ وعام١٩٤٠ ثم كتبت له مقدمة عام١٩٤٨ ونشرتُهُ في الناس، وكان متداولاً على الآلة الكاتبة طوال فترة الحرب العالمية الثانية . كان في أيدي الأدباء ، كما كانوا يفعلون في مصر بعد هزيمة ١٩٦٧ . انتشرت موضة « الماستر » . أنا كذلك في تلك الفترة لم أطبع الديوان بسبب صعوبات الحرب ، كما أنّ طبع « بلوتولاند » كان يتضمن صعوبة بسبب الدعوة الجديدة التي يتضمنها . ومن باب الأمانة أقول إنّ آرائي في الشعر لم تتغير منذ ذلك التاريخ ، وربما كان هذا أحد الأسباب الهامة التي جعلتني أتردد في المشاركة في مهرجان المربد للعام المنصرم ، لأنني لا أؤمن أنّ من حقي ، بعد الزيارة الأولى في العام الماضي لإعلان تأييدي للعراق في مواقفه السياسية والعسكرية أن أشارك في المربد مرّة ثانية . إلاّ أنني أظن أنّ الزيارة تصبح جائزة إذا كان الإنسان قد أعدّ بحثاً أو ورقة عمل يقدمها للمهرجان وتكون موضوعاً للمداولة . وأنا شخصياً لأني لم أغيّر رأيي في أي شيء من قضايا الشعر الجديد ، وجدت أنّ من العبث أن أكرر نفسي ، أو أن أسبب إزعاجاً للآخرين بترداد مقولات سبق أن قلتها وسببت إزعاجاً كبيراً لأنصار القديم .

وبالإضافة إلى هذا ، أنا أعتقد أنّ كل ما يستحق أن يقال قد قيل في هذا الموضوع ، سواء من أصحاب القديم أو من أصحاب الجديد . وبالتالي فإنّ فتح هذا الملف من جديد ليس شيئاً صحياً . ونحن الآن ننتظر أن يحكم التاريخ بين مدارس الأدب المختلفة . ذلك أنّ حالة اللاتفاهم قد وصلت إلى درجة أنّه منذ هزيمة ١٩٦٧ كانت الردة كاملة إلى عمود الشعر التقليدي ، فكأنّ القديم لا يريد أن يموت ، وهو ينتظر فرصة انهيار أصحاب الجديد لكي يطلّ برأسه ، تماماً كما حدث في النظام الرأسمالي الذي قلّم أظافره جمال عبد الناصر ، فما إن حلّت الهزيمة حتى خرجت الجرذان من جحورها كأنّها كانت تنتظر لتنقضّ على كل مظاهر التغيير التي طرأت على المجتمع المصري والمجتمعات العربية منذ ذلك الحين .

وأنا أعتقد أنّه ليس في صالح أحد الآن إثارة هذه الزوابع من جديد لأنّ كل جدل نظري قد استنفد ، ولم يبق إلاّ أن من لديه موهبة إبداعية أن يتقدم للرأي العام بثمار قريحته ، والمستقبل وحده هو الذي يفصل في ما بين هذه المدارس . ولن يفيد

شيئاً من إثارة هذه المشاكل على المستوى النظري كما قلت ، لأنّ كل كلام فيها سوف يكون كلاماً معاداً . نحن نعرف آراء أصحاب مدرسة « أبولو » ، ونعرف آراء التقليديين ممن وقفوا عند شوقي ، ونعرف آراء أصحاب الجديد سواء على طريقة علي أحمد باكثير ، أو على طريقة البياتي وعبد الصبور وأمل دنقل ومن قبلهم جميعاً الشاعر العراقي الكبير المتوفى بدر شاكر السياب . كل هؤلاء نعرف آراءهم ونعرف ممارساتهم ، ونعرف أيضاً آراء المدرسة الرومانسية الجديدة وممارساتها متمثلة في فاروق جويدة وهذه المجموعة من شعراء مصر التي تتأرجح بين القديم والجديد . ونعرف أيضاً جهود عفيفي مطر وأدونيس ومدرسة الحداثة المفرطة التي قد تبلغ مبلغ السوريالية .

على كل حال أنا كانت في داخلي في أواخر الثلاثينات وفي الأربعينات أنّ صورة الأدب وصورة الشعر بالذات ينبغي أن تتجدد لأنّ مضمون الحياة قد تجدد . فمن غير المعقول أن نفترض أنّ إحساسنا بالموسيقى مثلاً ، اليوم ونحن نتعرض لمؤثرات الموسيقى الكلاسيكية ولمؤثرات الموسيقى الشعبية ولمؤثرات موسيقى الكاباريهات ولأزيز الطائرات ولصوت عجلات القطار وكل هذه الأصوات التي استجدت على الأذن الإنسانية ، لا نستطيع أن نفترض أنّ إحساسنا بالموسيقى اليوم شبيه أو قريب من إحساس البدوي الجاهلي الذي كان لا ينتقل إلّا بالإبل . حتى إحساسه بالوقت كان مختلفاً عن إحساسنا نحن . نحن عندنا ، في الزمان الغابر ، كان الزمن لا معنى له . كان الإنسان لكي يصل من مكة إلى الشام يحتاج إلى أسابيع وشهور . اليوم أنت تفطر في القاهرة وتتغدّى في باريس . فحتى هذا الإحساس بالزمن من غير المعقول إزاء كل هذه المتغيرات أن أتمسك بالإيقاع الذي عرفه القدماء . القدماء كانوا لا يتعرضون لثقافة من الثقافات إلّا بصعوبة شديدة وفي حيطة شديدة. أمّا نحن، فإنّنا ملتقى الثقافات وليس منّا من لا يتقن لغة أجنبية أو اثنتين، يقرأ فيها أو فيهما ، على الأقل الإنكليزية والفرنسية أصبحتا من أدوات المعرفة . هذا الوضع لم يكن موجوداً بالنسبة للقدماء . كانوا يكتفون بما لديهم وبما يتسرب إلى مجتمعاتهم عن طريق « الأوسموز » أو الانتشار الغشائي من لقاء الحضارات وكان يتخذ أزماناً طويلة . أمّا نحن فقرن واحد ، أو قرنان ، من أيام محمد علي إلى الآن ، قد دخلنا في علاقات مباشرة مع ثقافات وحضارات أخرى غيّرت مفهوم كل شيء عندنا من تعليم المرأة إلى التصنيع ، إلى أفكار مبلورة عن الحرية والإخاء والمساواة ، إلى محاولة إجراء التجارب

الاشتراكية ، إلى كل ما تراه حولك . هؤلاء الناس الذين يريدون أن يحتفظوا بصورة القديم ، في نظري ، يؤخذون بازدواج الشخصية . في منطق الحياة، أشياء لا يمكن قهرها . مثلاً هم يطلبون قطاع الصناعة ، ويرفضون أمراض الصناعة كأنّما في إمكان المجتمع أن يتجه بكليته إلى التصنيع وأن يتجنب هذه الأمراض . مثلاً هم يقبلون بتعليم المرأة ، ولكنهم يرفضون النتائج المترتبة على تعليم المرأة . أي أنّه أصبح عندنا مجموعة من الخرافات الاجتماعية التي تعدّ بمثابة تيسير للحلول . إنّك تريد أن تكون كالأوروبيين دون أن تدفع ثمن الحضارة . وأنا في الحقيقة لا أفهم هذه العقلية .

**□ على صعيد الشعرية العربية ألا تعتقد أنّه حصل فيها تطور منذ امرىء القيس مروراً بالمرحلة العباسية ثم الأندلسية وصولاً إلى زماننا هذا ؟ هل القصيدة العربية عند السياب ورفقائه في الخمسينات هي نفس القصيدة العربية التي كانت قبلهم ؟ بصورة أخرى أنا أعتقد أنّ الشعر العربي يتطور ، وهناك شعرية عربية قابلة بكل اجتهاد . ولكن يبدو لي أنّك تريد نقض هذه الشعرية أو البداية من جديد .**

ـ إنّ ما أريد أن أقوله إنّ هناك ثورة استجدت في الشعر العربي في مرحلته الأندلسية ، وثورة أخرى عندما ظهرت الآداب العامية في العصور الوسطى . ظهرت الملاحم الكبيرة كتغريبة بني هلال ، كالأميرة ذات الأمة ، كالزير سالم ، كالظاهر بيبرس وكل هذه المحاولات التي ليس لها أنساب معروفة في الأدب العربي ، وهي البديل الذي قدمه « المواليه » ، أو أبناء الأمم المفتوحة الذين لا يتقنون العربية الفصحى فكانت هناك عجمة في إنشاء هذه الروائع القصصية . ليس هناك من يستطيع أن يدافع عن لغة الملاحم العربية . النموذج العربي الذي كان سائداً في الفترة المرادفة كان نموذج بديع الزمان الهمذاني والحريري وهذا كان أنواعاً من الأناقة الشكلية التي رفضها الضمير العام ووجدها شيئاً عقيماً وغير قادر على التعبير عن الأشياء الجارية في الحياة الإنسانية ، أو عن مغامرات الروح ومغامرات الفكر ومغامرات الإنسانية .

ولذلك أنا أجد أنّه كانت هناك هاتان الثورتان اللتان يمكن أن نسميهما نقطة تحول في الأدب العربي . أنا لا أعتقد أنّ الآداب الشعبية ، سواء المواويل ذات العروض وذات التكنيك الخاص من حيث الوزن والقافية ، لها صلة حقيقية بعمود الشعر العربي الكلاسيكي . هي تكاد أن تكون مبتوتة الصلة بأدب البحتري وأبي نوّاس والمتنبي والمعلقات وكل هذه الأشياء . نفس التجربة الأندلسية كانت نصف

ثورة لأنّها حاولت أن تجدد العروض العربي ، وأن ترقق المعاني ، ولكن في وجه من وجوهها التي لا يعترف بها دارسو الأدب ، خامرتها ألفاظ إسبانية وعامية لاتينية لأنّها ذهبت مذهب أدب الموالي . كأن يقول الشاعر : « ميوسيدي إبراهيم » . . إنّها ما نسميه الموشحات .

هاتان ثورتان في العصور الوسطى . والوثبة الكبرى كانت في القرن العشرين بعد الحرب العالمية الثانية . هي التي جاءت بكل هذه التغييرات الأساسية في صورة الشعر لأنّها اعترفت بأنّ مضمون الحياة قد تغيّر . .

**□ ولكن من حيث الإيقاع ، قصيدة التفعيلة هي مجرد تنويع على الإيقاع الشعري التقليدي ، فبدلاً من اعتماد البيت كوحدة ، اعتمدت التفعيلة كوحدة . هناك إذن اجتهاد بصدد قانون سابق ، لا قانون جديد . .**

ـ إذا كنت تريد إزالة حرج الضمير بهذا التوفيق أو التلفيق ، أهلاً وسهلاً . أنا ما عنديش مانع . إنّما أنا شايف أنّها ثورة كاملة . إنّك بدلاً من أن تبني القصيدة على وحدة البيت تبنيها على وحدة القصيدة ، أو وحدة التفعيلة ، أنا أعتقد أنّ هذه ثورة .

**□ ثورة ، ولكن روح الشعرية العربية لا يزال هو هو . لم يكن هناك نقض ، بل اجتهاد . .**

ـ أنا أقول : أنا أقبل الصوت ولا أقبل الصدى . أنا أنفعل بشعر القدماء ولكن لا أنفعل بشعر مقلّدي القدماء . في نظري أنّ هذه أصداء ، بعضها أصداء قريبة وبعضها أصداء بعيدة ، وأنا أؤمن بالصوت لا بالصدى . أؤمن بأنّ كل شعر ينبغي أن تكون له لغته الخاصة . .

**□ ولكن أن يكون لكل قصيدة وزنها الخاص وإيقاعها الخاص أم يكون هناك نهج شعري ؟ .**

ـ الحياة تغيّرت بما يحتّم ظهور فلسفة شعرية جديدة ، وقوانين شعرية جديدة

غير تلك التي بوّبها الخليل بن أحمد ومارسها القدماء . وأنا أقول لك إنّه من العبث النقاش في هذا الموضوع لأنّ كل ما هو منتج أو هام فيه قد قيل من قبل ، ونحن نكرر هذه المعاني ، ورأيي أنّ هذا الحوار لن يكون مثمراً إنّما المثمر هو التجربة العملية للشعراء المبدعين ، والزمن سينصف صاحب الحق . .

( القبس ١٩٨٨/٣/٣١ )

# مع د. محسن الموسوي

□ ما هي مهمة الناقد ؟

- في كثير من الأحيان عندما تجري معالجة قضية النقد في الوطن العربي يجري الحديث وكأنّ النقد عمل أو أداء مقطوع عن قضايا أساسية في واقع الفكر الإنساني . ولعلّ الإطار الأصح الذي ينبغي أن نبحث بموجبه موضوع علاقة النقد الأدبي بالفنون الأخرى من جانب ، وبالفلسفة والفكر والواقع من جانب آخر ، هو الإطار العربي إذا ما حاولنا الغوص في تاريخية الثقافة العربية ، والإطار الأوروبي بصفته يتيح لنا منهجاً حديثاً في معالجة هذا الموضوع .

بالنسبة للإطار التاريخي العربي نلاحظ أنّ النقد العربي لم يتطور نقداً منطقياً ، أو رياضياً ، رغم أنّ الاتجاهات المنطقية سادت في الفلسفة لكنها لم تسد في النقد بحيث تشكل رافداً حقيقياً واضحاً في حياتنا الأدبية ، أي أنّ حياتنا الأدبية العربية شهدت اهتماماً ملحوظاً بالشكل ، لكنها لم تشهد اهتماماً ملحوظاً بالنقد بصفته ممارسة كلية ذات علاقة بالدافع . يمكن أن يقال إنّ مجدداً كأبي تمام ، من خلال تجديده ، طرح موضوع غلبة الواقع على الصنعة ،وأنّه، شأن آخرين ، حاول أن يعيد النظر في بديهيات ومسلّمات كانت سائدة لفترة طويلة من الزمن ، تعتبر أنّ السلف هو الصالح دائماً وحتى في الشكل . لكن هذا لا ينبغي أن نتوقف عنده كثيراً لأنّه لا يمكن أن يقودنا إلى ما نحن بصدده . فالتجديد بقي خارج القياس من جانب ، ولكنه محدد بالقياسات السائدة من جانب آخر . أي أنّه قطع العلاقة بين الفكر بشموليته ، وبين النقد بأحاديثه . ولهذا السبب يصعب القول ،حتى عندما نريد أن نتوقف عند ابن رشيق والجرجاني وسواهما من الأسماء التي ظهرت لاحقاً في القرن الرابع عشر وبعده ، إننا لن نرى أنّ النقد الأدبي قد تطور كثيراً في سياقات فلسفية مهمة تتيح لنا أن نتحدث عن علاقة جدلية واضحة بين النقد والواقع العربي .

إذن كيف يمكن لنا أن نغوص في مثل هذا الموضوع ؟ هل الشكلانية السائدة في الوقت الحاضر هي التي تبرر لنا الحديث الجديد في النقد الأدبي ؟ هل العناية الفائقة الآن بالمدارس البنيوية هي التي تتيح لنا مثل هذا الاهتمام ؟ لا . إنّ هذه الاتجاهات إذا ما أُخذت بمعزل عن سياقاتها الكلية ، أو عن طبيعة ظهورها ، سوف تقود إلى تكرار ما كنّا بصدده ، أي أنّها ستقود إلى سيادة شكلانية جديدة على حساب قياسات شكلانية قديمة . ولهذا فسوف ندور في حلقة مفرغة .

يمكن أن نبحث في الإطار الأوروبي . في هذا الإطار يمكن أن نهتدي إلى معالجة أصحّ في موضوع علاقة النقد بالواقع ، وعلاقة النقد بالفكر الإنساني .

من قاد إلى النقد في الفكر الأوروبي ؟ هل حركة التنوير قادت إلى النقد ؟ نعم ، يمكنك أن تقول إنّ « بوب » نشر مقالته عن النقد المعروفة في قصيدته الذائعة تحت هذا العنوان في القرن السابع عشر وذاعت وحددت المقاييس السائدة آنذاك . لكنها أيضاً عبارة عن مجموعة من القياسات التي لا يمكن أن يقال عنها إنّها تشكل الشمولية التي يُعنى بها النقد عادةً .

أمّا النقد بحركته الشمولية فإنّه ظهر بعد حركة التنوير ، أي بعد أن ازدهرت حركة منطقية في المعالجة داخل الفكر الأوروبي تنبهت إلى قيمة الإنسان من جانب ، وتعاملت من جانب آخر مع هذه القيمة على أساس أنّ التجربة هي الأساس في مثل هذا التكوين الإنساني الجديد . وبعد ذلك أعطت لمجموعة الأحاسيس الإنسانية قيمتها الكلية . كما أنّها أعطت لاختبار التجربة من جانب ولقدرة العقل على تحليلها ومناقشتها اهتماماً ملحوظاً من جانب آخر . إذن غاص الفكر الأوروبي في الواقع ، كما غاص في الفلسفة . وقد مارس النقد الأوروبي دوره بصفته فناً ، ولم يمارس دوره بصفته ذيلاً لنتاج آخر ، وهذا ما يحصل الآن في الثقافة العربية .

**□ إذا أردنا أن نستعرض تاريخ النقد العربي المعاصر والحديث لهذه الجهة التي نتحدث عنها ، ابتداءً من طه حسين وجماعة الديوان وجماعة أبولو وميخائيل نعيمة ، كيف ترى المشهد النقدي العربي هذا ؟**

ـ إذا أردنا أن ندرس جماعة الديوان على سبيل المثال سوف نرى أنّ هذه الجماعة تأثرت كثيراً بالفكر الغربي، ولا سيما بالفكر الرومانسي الغربي، ويمتلك علاقته مع المحيط الشعبي ، كما أنّه يحاول العودة إلى الينبوع الأساسي للصبا والطفولة من جانب ثالث،

وكانت العلاقة واضحة بين جماعة الديوان وبين الاتجاهات الرومانسية المعروفة في الأدب الأوروبي، لا سيما الإنكليزي، وقد كُتب عنها الكثير. لكنها مفيدة للتدليل على أنّ الفكر العربي في مطلع القرن العشرين كان متفتحاً نحو التغيير، أي أنّه كان مستقبلاً ولم يكن مؤمناً بالقياس. هذا هو العنصر الإيجابي. وبالتالي فإنّ الردة إلى القياس يمكن أن تقود إلى تطور فعلي في داخل حياتنا الثقافية. ولهذا سوف نرى أنّ جماعة أبولو سوف يمضون في هذا الاتجاه، ولكنهم أيضاً سيخضعون كثيراً للمؤثر الأوروبي. سوف نرى أيضاً أنّ الاتجاهات الأساسية في أدب توفيق الحكيم وفي أدب طه حسين سوف تكون متأثرة بالفكر اليوناني على أساس أنّه أقرب إلى العقلانية والإيمان بالإنسان من جانب وإلى الاتجاهات الأوروبية الأخرى الحديثة من جانب آخر. لكننا أيضاً يجب أن نتوقف عند السمة الإيجابية لمثل هذا الاتجاه. فالسمة الإيجابية آنذاك في داخل الفكر العربي في الثلاثينات كانت المسعى الجاد لتأمل قدرة الإنسان العربي للخروج من كبوته أو من الظلام المحيط به نحو أفق جديد يتيح له الإبداع والتطور والنمو. كان هذا هو الشغل الشاغل لنخبة المثقفين.

أمّا المشكلة الأساسية التي ما زالت سائدة حتى وقتنا هذا فهي أنّ المثقفين العرب في مثل هذا التكوين كوّنوا محيطاً ثقافياً بعيداً قليلاً عن المجتمع، أي أنّه عبارة عن تكوين يلتقي بالكتابة الأوروبية، أو بالثقافة المكتوبة أكثر من لقائه الفعلي بتفاصيل الحياة الاجتماعية. وعندما جاء التغيير، فقد جاء من خلال نهضة سياسية وفكرية ساهم فيها بعض الشعراء والروائيين. مثلاً ليس غريباً أن يكون نجيب محفوظ قد كتب مقالة في نهاية الأربعينات يتحدث فيها عن قيمة ظهور الفرد في الكتابة الأدبية، وهو يتحدث عن قيمة الفرد على أنّها دليل مهمّ في الكتابة، وبالتالي لن نستغرب أن يكتب « زقاق المدق »، أو أن يكتب « اللص والكلاب »، إذ إنّه يعي قيمة الحياة الاجتماعية بتفاصيلها في داخل الأزقة، كما أنّه سيعي قيمة الإنسان الفرد بصفته قادراً على مواجهة الدولة. فالدولة العربية بدت بشكل مؤسسات في منتصف الأربعينات. أي أنّها حاولت أن تمتلك في داخلها سلطة البوليس والأجهزة المعنية بحمايتها. وسرعان ما أصبح الفرد نداً بشكل أو آخر لمثل هذه الدولة، إمّا خارجاً عنها أو منسجماً معها، أو بين بين. كما أننا في العراق في منتصف الأربعينات كنّا نقرأ مقالات كثيرة، أو قصصاً، أو كتابات كثيرة تحاول أن تطرح العلاقة بأنّها لا يمكن أن تكون علاقة سليمة بين تكوين اسمه دولة وبين الفرد، إذ أنّ الفرد كان يرى

أنّ الدولة عبارة عن جسم غريب عليه . وسوف تستمر هذه المشكلة ، وسوف تتأزم هذه العلاقة بين الكيانين : بين المؤسسة من جانب ، وبين الفرد من جانب آخر ، وسوف يتناول الروائي والشاعر هذه القضية بشكل أو بآخر دون أن يكون عميقاً ضرورةً في هذا الشأن . . لكننا عندما نتوقف عند كتابات يوسف إدريس سوف نرى ملمحاً من هذا النوع . سوف نرى هذا الملمح قائماً بشكل أكيد في كتابات نجيب محفوظ . سوف نرى أنّ السياب قد تطرق إلى هذا الموضوع في بعض قصائده . لكنه إذ تطرق إليه فإنّه تطرق إلى المؤسسة ، أو الدولة ، على أنّها كيان يقوم نيابة عن مؤسسات أفخم وأكبر هي الاستعمار القادر على سلب المواطن ، كما فعل في «منزل الأقنان» وفي «المومس العمياء»، وفي سواهما. بينما كان بعض الشعراء الذين كتبوا في هذا الاتجاه ، بنفس أكثر مباشرة كالبياتي ، يكثرون في الجدل في هذا الموضوع. كما أنّ الكتابات السياسية المختلفة سوف تبحث فيه أيضاً بطرائق مختلفة وبعمق متفاوت من حيث قيمته الفنية .

**□ وما الذي تتطلبه إذن في النقد العربي وفي الناقد العربي تأسيساً على كل ذلك ؟**

ـ أولاً يجب ألّا نتوقف عند النص كثيراً ، أي أنّ النص يمكن أن يكون نصاً مثيراً . عندما جاءت حركة التجديد في الشعر العربي جاءت بشيء كثير . لم تكن المنافسة اعتيادية بين اتجاهين اساسيين قائمين : الاتجاه الذي يسمى التقليدي في الشعر ، والذي كانت له أسماء مبرّزة تكتب فيه كالجواهري وقبله الكاظمي ، ثم الشبيبي وعلي الشرقي في العراق . وفي لبنان هناك عدد من الأسماء الكبيرة وداخل الوطن العربي عموماً من التي كتبت هذا الشعر وأكدت على خدمة البلاغة العربية لقضية العواطف ، لا سيما تلك العواطف التي تثير النزعة الغرائزية لدى الجمهور ، أو تثير حماسة الجمهور. وكان هذا الشعر يمتلك رصيده الواسع داخل المجتمع العربي وليس يسيراً أن تبتدىء نهضة التجديد في منافسة شديدة مع هذا النوع السائد من الشعر ، وهو نوع قوي كما قلت ، كما أنّه لم يكن معزولاً عن الجمهور .

كيف يمكن لشاعر كالسياب أن يحقق حضوره الثقافي ؟ لا بد أن يكون السياب قد بدأ رحلة فعلية مع ذاته ومع المجتمع بحيث يكون مؤثّراً فعلاً . عندما نريد أن ندرس شعر السياب سوف نجد أنّه ابتدأ بتجربته الحسية وأكّد عليها كثيراً، شأنه شأن

الشعراء الرومانسيين ، لكنه أيضاً حاول أن يعالج القضايا الأساسية ليس معالجة مباشرة كما فعل أصحاب التجربة الحسية أو أصحاب التوظيف الحسّي للبلاغة العربية من الشعراء التقليديين ، بل حاول أن يبتكر أساليب جديدة تحاول صياغة الواقع صياغة مبتكرة بحيث يمكن أن تكون القصيدة أبلغ أثراً وأكثر سعة ومدى وأكثر قدرة على الديمومة والبقاء . وهذا ما حصل في قصائد كثيرة من قصائد السياب ، كما حصل في قصائد كثيرة لشعراء عرب آخرين .

أين يقف النقد في مثل هذه الحالة ؟ هل جاء هذا الشعر متأخراً على النقد ؟ لا . النقد بدأ رحلة جديدة هو الآخر . منذ نهاية الأربعينات كان النقد في حالة مخاض . يمكن أن يكون الشاعر قد كتب المقالة النقدية ، أو الروائي أو القاص ، لكني عندما أتحدث عن النقد أتحدث عن مناخٍ كلي ساهمت فيه أقلام مختلفة وحضر فيه مختلف الأشخاص بشكل أو بآخر وأثّروا في الحياة العامة الفكرية .

إذن النقد لم يكن معزولاً عن الحياة الفكرية بل هو عبارة عن العطاء الكلي الذي بموجبه تكونت السمات الأساسية للحياة الفكرية والذي يمكن بالتالي أن تعد من بين شخوصه اللامعين طه حسين والعقاد ومحمد مندور وأسماء عديدة من الكتاب والأدباء والمثقفين العرب .

يمكن أن نتوقف عند حالات حصلت فيها صراعات كثيرة معروفة كما حصل إبين محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس من جانب وبين طه حسين من جانب آخر، أو كما حصل بين مندور وعدد آخر من الكتّاب . ويمكن أن نذكر مارون عبود وما كتبه عن فلان وفلان .

هذه الاتجاهات المختلفة ، وهذه التباينات في الآراء ،كانت تقدّم لنا دليلاً على وجود مخاض فكري ، أي وجود خلاف . فالائتلاف ليس دليل صحة ، ومتى ساد الائتلاف فإنّ مخاطر الاستجمام من هذا النوع مخاطر فعلية على الحياة الفكرية ، لأنّه يعني وجود جمود فكري أو وجود تسليم مطلق ببديهيات ومسلمات أو بأوامر عليا من الكيانات والمؤسسات بما يمنع الحركة الفكرية ويعيق نموها ،بينما كانت سمة الاختلاف هي الدليل الفعلي على وجود حركية أو ديناميكية داخل المجتمع العربي يمكن أن تقود إلى حياة دستورية صحيحة في المستقبل لأنّ الحياة الدستورية هي عبارة عن دليل عافية في المجتمعات ،إذ تؤكد وجود الاختلاف في الرأي وإمكان قيام حوار صحيح .

ومتى بدأت رحلة هذا الحوار الصحيح عند ذلك يختفي العنف وتختفي الغرائز ، لأنّ الغرائز هي أدلة على وجود الحيوان في داخلنا ، بينما الحوار هو الدليل على سيادة العقل في الإنسان العربي .

إنّ النقد يطمح إلى الحوار ، وبالتالي فهو القريب إلى العقل . أو أنّ ازدهار النقد مترافق مع ازدهار العقل ، فكلاهما متلازمان ، وسرّ انكماش النقد العربي في بعض الحالات ، أو تدهوره ، مرهون بطبيعة أخرى تتعلق بالوضع الكلي للعقل العربي في حالاته . ومتى ما كان العقل العربي منزوياً أو مسحوباً في زاوية ، بحيث تسود على حسابه الغرائز ، ينحسر النقد . ومتى ما انحسرت الغرائز ساد النقد وساد العقل ، وبالتالي ساد الحوار وتحسن المجتمع .

□ **ما هي برأيك المهمات العاجلة للنقد العربي اليوم : أن يكون أداة تغيير ؟**

ـ عندما ربطنا بين النقد والعقل, عنينا أنّ النقد أمام مهمات أساسية . إنّ علاقته بالعقل تعني قدرته على السيطرة على الغرائز والعواطف . كما أنّ علاقته بالتأمل تتيح له أن يبصر الواقع بدقة أكثر دون أن ينحدر نحو هذا الواقع ويصبح بعضاً منه لأنه عندما يصبح مطوقاً بهذا الواقع فإنّه سوف يسلك سلوكاً غرائزياً تنتج عنه مهاترات فاشلة داخل الصحافة الأدبية تفصح عن تخلف الذهن وتدهوره بدل أن تفصح عن شيء آخر مخالف ، وبالتالي لا تصبح هذه الكتابات دليلاً على التحضر ، بل تصبح دليلاً على تهافت المجتمع واندحاره .

إذا ما بدأنا مثل هذه البداية يمكن أن نقول إنّ مهمة الناقد هي بشكل عام تتفق مع بعض الآراء الأساسية التي طرحها ماثيو أرنولدز وتحدثت عن ضرورة أن يبقى الناقد قادراً على هضم الواقع والسيطرة عليه ، وزيادة فاعليته في التأثير على هذا الفكر وعلى هذا المحيط وعلى هذا الواقع من جانب آخر . أو أنّ ماثيو أرنولد تحدث عن ناقد لا يمتلك المصلحة أو الارتباط المباشر بأي مؤسسة أو قضية تمنعه من الرؤية الواضحة ، لكنه حذّر أيضاً من مغبة الضياع في التفاصيل ، لأنّ الضياع في التفاصيل يمنعه من الرؤية الدقيقة للحياة الاجتماعية التي يجب أن يسهم في إصلاحها وتعديلها .

إذا تحدثنا في هذا الإطار يمكننا أن نقول إنّ النقد يمتلك مهمتين أساسيتين : مهمة ابتكار النص أو تغذية النص أو تغذية الواقع ورفده بحياة جديدة ، أو بمعلومات

جديدة تتيح له أن يصبح واقعاً غنياً يزود المبدع بطاقات جـديدة وغنيـة ، كما أنّـه من الجانب الآخر لا بد أن يساهم في إضـاءة النصوص ، أو الإشـارة إليها ، أو فحصهـا بهدف تلمّس ما تعنيه . إنّه ليس مسؤولاً عن قراءة نص واحد للكتابة عنه كما يتصـور بعض النقاد. صحيح أنّ هناك بعض النصوص التي تثير عندك الكثـير من التأمّـلات . مثـلاً عندمـا تقرأ عـلى سبيـل المثـال روايـة « اللص والكـلاب » لنجيب محفـوظ ، أو « ميرامار » سـوف تثير هاتان الروايتان شجوناً كثيرة في نفس الناقد . كما أنّك عندمـا تقرأ « الحرام » ليوسف ادريس سوف تكتشف الكثير الذي يستحق أن يقال من قبلك بصفتك ناقداً . وعندما تقرأ « المومس العمياء » للسيـاب سوف تنثال بعض الأفكار في ذهنـك . كذلـك الحال عنـدما تقـرأ بعض قصائـد أمل دنقـل أو محمود درويش ، سوف تثير هـذه القصائـد بعض الأفكار الأسـاسية ، كـما أنّ القصائـد سوف تـولد في ذهنك بعض الانطباعات عن وجود تكوين ذهني معين في داخل ذلك الشاعـر يستحق الإفصاح عنه إلى طرف آخر ، أي القارىء .

إنّ النقـد في مثل هـذه الحـالـة يمكن أن يكـون وسيـطاً دون أن يكـون وسيـطاً مبتذلاً ، أي أنّه عبارة عن تابع للنص ، بل يمكن أن يضيء النص بمعنى أنّـه يكتشف القـدرة الأخرى التي لم يفصـح عنـه النص ضرورة ، ولكنهـا يستحق أن يعـرض لهـا بشكل أو بآخر ، ويجعل من هذا النص علامةً مضيئة في حياتنا الثقافية تتيـح للقارىء أن يتزود من خلالها بوعي جديد ، وأن يـتزود بطاقـات أخرى فنيـة تتيح لـه الانتصار على نفسه وعلى الواقع ، بمعنى أنّ الفن يمتلك السيادة في الحياة ، وهي سيادة تعني أنّه أجود من الواقع وأكثر تكثيفاً وقدرةً على بلوغ ما لا نبلغه في حياتنا اليومية .

( القبس ١٩٨٧/١١/٢١ )

# مع د. محمـد بـرادة

□ هل المنهج غاية بالنسبة للناقد ؟

- في السنوات الأخيرة تبلور في جميع الأقطار العربية وعند النقاد المتقدمين وعي حقيقي بأنّ المنهج ليس غايةً في حدّ ذاته ، بل هو وسيلة ، وأنّ الأساسيّ عند الناقد هو أن يتمكن من استنطاق النصوص وإلقاء أضواء جديدة عليها بحيث تضيف من خلال قراءة نقدية أبعاداً تغيب عنّا عندما ننظر إليها بمنهج عادي . فليس هناك منهج وحيد هو الأصلح ، وليس هناك منهج يمكن أن يكون بمثابة مفتاح سري . هذه أشياء كُتبت وأصبحت ضمن البديهيات . ما هو مطروح على الساحة النقدية الآن هو أن نخرج من مرحلة التعبّد تجاه المناهج إلى مرحلة تمثلها عبر التطبيق على نصوص عربية أدبية ، سواء كانت قديمة أو حديثة . هذه التفرقة بين أدب قديم وأدب حديث تفرقة مصطنعة . وهذه التفرقة بين منهج حديث مفهوم بشكل مجتزأ وبين منهج ، كما يدعي البعض تكاملي ، أيضاً مسألة مغلوطة . المسألة هي كيف يفصح الناقد من خلال محاورته للنصوص عن فهم وإدراك وأن تكون كتابته النقدية ليست مجرد تعليق على التعليق ، وإنّما أن تكون إنتاجاً لمعرفة جديدة من خلال محاورته للنصوص .

في الكثير من هذه اللقاءات الأدبية العربية هناك من يعطون لأنفسهم حق الوصاية على النقد ، ويتحدثون عن نقد عربي قومي كأنّ هناك في مجال المعرفة تخصيصات إثنية . والواقع أنّ صفة العربية لأي إنتاج إنّما تُكتسب من خلال النصوص ومن خلال طرح الأسئلة المتصلة بمجتمعنا العربي . ولكن الكثير من المصطلحات والمناهج والقيم المعرفية والابيستمولوجية هي قيم مشتركة بين جميع الثقافات نستعملها في الحياة اليومية كما نستعملها في الحياة الفكرية .

يجب أن نتخلص من هذه العقدة . وقد وجدت أنّ بعض من يلحّ على « عربية » النقد يريد أن يلعب دور « الشرطي القومي » . إنّ مسألة الهوية القومية هي جزء من

ممارستنا ، وإنّ الاتجاه المؤمن بهذه الهوية القومية في المغرب ،وقد أسّس جزءاً هاماً من الثقافة العربية في المغرب ، يتبناها بنوع من التفتح .

**□ ولكن الكثيرين يشككون الآن في جدوى المناهج النقدية المستحدثة ، بالإضافة إلى أنّ هذه المناهج تنحسر حتى في مظانها الأصلية . فالبنيوية في فرنسا الآن نظرية شبه مهجورة . .**

ـ أنا أريد أن أطرح المسألة ليس من الزاوية العربية، بل كما طُرحت في تاريخ تطور النقد الحديث بصفة عامة . عندما نعود باختصار إلى جذور هذه المناهج الحديثة ، منذ الشكلانيين الروس ، وظهور الألسنيين ، ومدرسة براغ وصولاً إلى سوسور والتنويعات المختلفة ، نجد أنّ هذا الاتجاه البنيوي والألسني قد أفاد من حيث أنّه ردّ فعل على الاتجاهات النقدية التقليدية التي كانت تعتبر أنّ العمل الأدبي مجرّد صورة أو انعكاس لحياة الكاتب ، ومن ثم كانت تغمط العمل الفني حقّه ، وتلتفت إلى أشياء خارجه .

المسألة طُرحت بادىء الأمر من خلال مبدعين كبار ، من خلال فلوبير ، من خلال مالارميه ، من خلال بودلير ، الذين سجلوا غياب النقد عن أعمالهم ، وأنّ هذا النقد لا يلامس جوهر ما يفعلون .

إذن كان هناك تنبيه إلى العمل في حدّ ذاته من حيث أنّه عمل قائم ، موجود مادياً ، من خلال اللغة ، من خلال الرموز ، من خلال الصور ، من خلال الشكل بصفة عامة ، وما يحيل عليه من مضامين وإيحاءات .

لقد توسل النقد طوال القرن التاسع عشر مناهج تريد أن تمتاح من علم النفس ومن السوسيولوجيا ومن التاريخ ، فكان النص كنسيج مادي مُغفل .

الأسئلة التي طرحها الشكلانيون ثم الألسنيون في الفترة الأولى من القرن العشرين كانت ترجمة لأسئلة صاغها المبدعون كما قلت . وهذا المنهج أعادنا إلى مجال معرفي علمي هو علم اللغة ، علم اللسان ، إلى مجال بحث بنيات العمل الفني ، فملأ فراغاً كان قائماً ، وأتاح لنا أن نقارب النص من خلال أدوات متبلورة . فالعلم الألسني حقق نتائج علمية كبيرة . بطبيعة الحال ، الألسنيون لا يزعمون أنّهم يستطيعون أن يقدموا أجوبة نهائية عن اللغة مشخصة بالعمل الأدبي . هم اهتموا أكثر

باللغة الطبيعية ، بلغة التواصل ، ولكن بعضهم حاول أن يقدم بعض تصورات عن اللغة الفنية ، وبخاصة جاكوبسون في تصوره النظري المعروف .

من خلال التطور فيما بعد ، كالبنيوية التكوينية التي أضافت البعد التاريخي ، إلى قراءة التحليل النفساني ، الاعتماد على الأنتروبولوجيا ، تطور آخر في المنهج السيميائي الذي يدرس العمل الأدبي وما يحتوي عليه من علامات وما يحيلنا عليه من رموز في الحياة الاجتماعية . هذا التطور كله ينبغي أن ننظر إليه من موقعنا وهو أنه يقدم أدوات لإعادة الاعتبار إلى النص الأدبي بمعنى أنّ النص الأدبي لا يكون مبرر الوجود إذا لم يكن يتميز في خطابه عن الخطابات السياسية الأيديولوجية . إنّ هذا الخطاب الأدبي متنوع ، يشتمل على معرفة متباينة المصادر ، ومن ثم نستطيع أن نقرأ من خلاله ما لا نستطيع أن نقرأه في خطاب سياسي معتمد على المصطلحات والمفاهيم المجهدة والإحصائيات . إذن لا بد من منهج يتيح لي أن أنفذ إلى أعماقه ، وأن أقرأ من خلاله أشياء موجودة في هذه الحياة بمنطقها وبمنطق غير عادي أيضاً ، بلا عقلانيتها أيضاً . وهذه الوسائل لا تمنعني أن أحدد أسئلتي ، ماذا أريد من قراءة النص ؟

في تاريخ النصوص الأدبية الغربية النقدية كانت هناك أسئلة مختلفة . أنا لا يمكن أن أقرأ النص فقط من زاوية إبراز بنيته المجردة . التطور الأدبي يلزمني بأن أربط هذه النصوص بسياقها المجتمعي ، بأسئلتها المختلفة . وهذا الأفق وُجد أيضاً في السنوات الأخيرة في أوروبا . لم تعد هناك بنيوية مجردة كما كانت في البداية . طبعاً يجب أن نفرّق بين موقع المحلل الشعري ، بين البويتيقا ، بين شعرية الرواية وشعرية القصة وشعرية الشعر ، التي لا يكون هدفها أن يبين خصوصية النص بعينه ، ولكن أن يقدم تحليلاً على المستوى النظري للنصوص كما تحققت أو كما يمكن أن تتحقق ، وبين موقع وموقف الناقد الذي ينطلق من أعمال بعينها محددة ويريد أن يقرأها وأن يقيّمها . هذا الناقد يمكنه أن يستعمل نتائج وأبحاث النقد المختلفة ولكن من خلال أسئلة معينة لأنّه مُطالب في النهاية بنوع من التأويل لذلك العمل . أمّا الباحث في البُويتيقا، فهذا إذا كان يريد أن يضيف شيئاً نظرياً عاماً يفيد كل الثقافات ، فله أن يفعل ذلك ، أن يرصد شكل القصة قديماً وحديثاً ، فينظر ليس فقط للقصة كما هي عند تشيخوف أو موباسان أو نجيب محفوظ ، ولكن يعود إلى أنواع من القصص القديمة في تراثنا كشكل المقامة وسواها ، ويمتاح بنوع من التجريب أو البنية أو

المكـونات والحـوافز والأسبـاب . وأعتقد في النهـاية أن الـوضع النقـدي العربي يعـاني ـ وهذا شيء طبيعي ـ من نوع من الخلط لأننا لم نستوعب بعد كل المناهج ، وفي غـالب الأحيان يتم تعرُّفنا على هذه المناهج بطريقة تجزيئية . نتعرف إلى الوجودية وتمضي عدة سنوات ثم نتعرف إلى البنيـوية ، أي لم تُقـدَّم هذه المنـاهج دفعـة واحدة ومصحـوبـة بدراسات تضفي عليها طابعاً نسبياً، أي لا تقدمها وكأنّها أشياء ذات صحة مطلقة . فغير هذه الأشياء هو الذي ينعكس على هذا الوضع لأنّ هناك بدلاً من تحليل النصوص الاستشهـاد بـالمنـاهـج وهـذه كلهـا مـرحلة . ولكن يجب أن نـأخـذ مـا يفعله النقـاد الجيدون ، ما يفعله جابر عصفور ، فريال غزول ، سيزا قاسم واللائحة طـويلة . من هنا يجب أن ننظر . وأمّا أن نذهب إلى بعض المحاولات النقدية التي لا يتوفر أصحابها عـلى خلفية كـافية فتـأتي تطبيقـاتهم مهتزة أو مملوءة بـالاستشهـادات فهـذا لا يكفي . ولذلك أريد أن أقول باختصار ، لا يجدي في شيء أن نتجمد عنـد مهاجمـة المحاولات التجديدية في النقد ، بل الأجدى هو أن نتفتح عليها ، وأن ندعو إلى معرفة دقيقة لها من خلال الترجمة ، من خلال التحقيقات ، من خلال التطبيقات الجيـدة ، من خلال مناهج التعليم في الجامعات . وأنت تعرف أنّ مستوى التعليم في الجامعات يعـاني من انخفاض وتدهور فظيعين . هذه الأشيـاء من خلال مـا يتم في الندوات واللقـاءات ، ربمـا قد تكـون المشكلة المقنعة التي لم تُـواجَه بمـا يكفي من العمق هو غيـاب خـطاب نقدي عربي يستطيع أن يربط بين ما تطرحه الأعمال الأدبية وبين مـا يستشعر الجمهـور ضرورته في الساحة الثقافية والفكرية والأيديولوجية . وهذا قد لا يكون خـطأ النقد أو النقاد بقدر ما هو متصل بمرحلة تأزم عامة يعاني فيها الخطاب الفكـري والأيديـولوجي والقـومي من التعثر ومن انسـداد أفق ، فينعكس على هـذا الخطاب النقـدي . وبعبارة أوضح : ما هي القيم التي يمكن لناقد أدبي أن يدافع عنها بوضـوح ، وأن تضفي على خـطابه مصـداقية كـافية في هـذه المرحلة المتسمـة بالقلقلة والتجـزئـة والـتردد وغيـاب المشروع القومي ؟ هناك ترابط ، ولذلك فالكثير من النقاد يلجأون إلى الكتابة النقديـة المتخصصة .

□ وكيف تنظر إلى النقد الأيديولوجي ؟

ـ بطبيعة الحال كل ناقد لـه خلفية أيـديولـوجية في النهـاية ، ولكن مـا لا أوافق عليه هو أن تكون هذه الأيديولوجية خطاباً جـاهزاً يُلغي النص . إذن في هـذه الحالـة

لماذا يكلف الناقد نفسه عناء الاتكاء على النص ؟ يمكن أن يبشر بدعوته الأيديولوجية . لكن عندما أحاول أن أنقد نصوصاً ، وإن كانت مختلفة عني ، يجب أن أتوسل بالخطوات النقدية التي تتيح لي أن أحقق حدّاً أدنى من الموضوعية بيني وبين القارىء ليستقيم الحوار . وبعد هذا التحليل من خلال المنهج هنا أسئلة أنطلق منها ، يمكن عند التأويل أن أعود إلى إبراز وجهة نظري ، وفي ذلك قد أختلف مع الكاتب صاحب النص وقد أختلف مع القارىء الذي يقرأ لي ،ولكن لا بدّ أن يكون هناك شيء ينطوي عليه النص . وفي هذه العملية مهما كان موقفي الأيديولوجي سأتعلم أنا أيضاً من هذه النصوص ، وبخاصة عندما تكون نصوصاً ذات قيمة لأنّ موقفي الأيديولوجي ليس ثابتاً . فهناك تغيرات في الحياة . . . في تماهي الحياة والتفاصيل والعمل الأدبي ربما هو الأقدر على التقاط هذه التحولات . يجب أن أتعلم كيف أنصت لهذا النص ، وأن أنتقد ما يجري في الأحشاء ، وإلّا تصبح الكتابة النقدية غير مجدية . فقط أكتب لأبشر بموقفي الأيديولوجي ؟ عندما نقول الموقف بالمعنى الأيديولوجي فهو طبعاً تشابك وتداخل . إذا سقط النقد في نوع من الأدلجة المتعسفة ألغى وظيفة النقد التي هي تنصّت واستماع ومتابعة لتحول الحساسية الفنية والأدبية والذوق ، لتحول القضايا المعرفية من إطار إلى آخر . لذلك فإنّ الدوغماتي لا يفيد في شيء . يمكن لناقد إذا كانت له مواقف معينة أن يبشر بها في كتاب سياسي . في خطبة ، في أي شيء .

**□ لك أطروحة دكتوراه عن الناقد الكبير المرحوم محمد مندور ، كيف تنظر إلى دوره وأثره ؟**

ـ لقد حاولت أن أبيّن من بين الأسئلة الأساسية التي انطلقت منها أنّ الناقد الكبير محمد مندور كانت له بعض القضايا المغلوطة ومنها النقد الأيديولوجي الذي بشّر به في أواخر حياته . عندما حاولت أن أبيّن تطوره ومساره النقدي والثقافي ، تبين لي أنّ فهمه للأيديولوجية كان فهماً مضطرباً . وأنّ إسقاطاته في كتاباته الدفاعية عن بعض النصوص والاتجاهات ، على أهميتها ، لم تكن تقدّم خدمة نقدية لهذه النصوص بطبيعة الحال ، ليس هذا حكماً شاملاً . في بدايات حياته ، في الأربعينات ، قدم مندور أشياء على جانب كبير من الأهمية . ولكن لأسباب كثيرة حاولت أن أفصلها في رسالتي عن مندور ، انتهى به الأمر إلى الأدلجة والدفاع عن قيم فكرية سياسية أكثر

منهـا أدبية فنيـة . وتبينّ لي أيضـاً أنّ مواقفـه الفكريـة والسياسيـة في مقالاتـه التي كان ينشرها في المجلات ، وفي معاركه ، كانت ربما أقوى وأكثر تأثيراً في الجمهـور القارىء آنذاك .

عندما نعود إلى تلك المرحلة ، وإلى منـاهج التعليم ،نجد أنّ مندور بـالرغم من اعتمـاده عـلى حصيلة نقـديـة تنتمي إلى القـرن التـاسـع عشر ، إلى « لانسـون » عـلى الأخصّ، فإنّه كان يحاول أن يعرّف بالمناهج الأدبية تعريفاً مختزلاً، ولكن كان يُعتبر على جانب من الأهمية ، في حين أنّ الخمسينات والستينات شهدت أشياء مهمة في الساحة ولم يستطع مندور لأسباب مختلفة أن يتطور ويرتقي إلى ذلك المستوى .

لقد حاولت أن أبينَ التنظير عنده . إنّ كل ناقد يفترض أن يُعنى بالنظرية العامة التي تتوفر على كفاية نظرية شاملة ، ولكن عندما ندرس عند كل ناقـد أسماء وتصـورات نظرية بنى عليها كتابته النقدية . درست مفهومه للأدب ، للقصة ، للرواية ، للشعـر ، وكيف كان يتجلى ذلك في تطبيقاته بمعنى أنّ هذا التنظير هـو تنظير محلٍّ خاص بمنـدور ، وحاولت أن أعيده إلى مصادره ومراجعه في النقد الفرنسي .

□ ما الذي أعطى المنهج الجدلي الاجتماعي للنقد العربي في رأيك ؟

ـ نعم أعـطى ، عنـدمـا نستحضر المسـار الاجتـماعي . كـان هنـاك تحـول في الخمسينات والستينات ، تطلع الثقافة العربية إلى التجديد ، بدايات مختلفة ، لا سيـما الدور الذي بدأت تلعبه مجلة «الآداب» في بيروت ، واستمرار جيل سابق هو جيل طه حسين والعقاد واختلاف الساحة الثقافية . جيل محمود أمين العالم وعبد العـظيم أنيس جاء كصوت يقول آن الآوان لأن نلتفت إلى أشياء أخـرى يطرحهـا تطور المجتمـع هي أنّ هذا المفهوم الرومانسي الأنسانوي الخليط الذي مثله ذلك الجيـل لم يعد ينفـذ إلى أعـماق المسائـل ، وأنّ هناك أدبـاً آخر جـديداً يُكتب آنـذاك عنـد يـوسف ادريس في بدايته ، وعند عبد الرحمن الشرقاوي ، وعند آخرين ، وهذه الحساسية الأدبية الجـديدة آنذاك تحيلنا على أشياء أخرى فكان إلحاحهم بقدر كبـير على البنيـة الاجتماعيـة والعلائق من منظور التاريخية الجدلية أو من منظور ماركسي مفيداً في تطعيم النقد .

صحيح أننا عندما نراجع الآن تلك الكتابات ربما نجد أنّها لم تبرز بالقدر الكافي العناصر الفنية ، ولم تكن في تطبيقاتها بالخصوص ، في موقفها من رواية نجيب محفوظ،

تشتمل على منهج أكثر تفتحاً لأنّها احتكمت إلى المفهوم التطبيقي . هناك أشياء لها يمكننا أن ننتقدها الآن . لكن تلك الكتابة كانت بمثابة لفت نظر إلى جوانب أخرى أهملت أو عولجت بشكل سريع فكان الطرح لمحمود أمين العالم آنذاك بمثابة تعبير عن منهج آخر يطعم المناهج النقدية الحديثة ، وبطبيعة الحال جاءت بعد ذلك تنويعات. وأظن أنّ مما يمهد لتطور حقيقي في ساحة النقد الأدبي الراهن هو أن نتعارف على جميع الاتجاهات ليكون الطلبة والباحثون والنقاد على بيّنة ، وليكون القرّاء أيضاً على بيّنة . وتستطيع هذه المناهج أن تتعايش وتتصارع وتتنافس من خلال قدرتها على إضاءة النصوص الأدبية ، قديمها وحديثها ، إضاءة جديدة . وهذا هو السؤال : لماذا تكتب النقد لمجرد التعليق ؟ صحيح ليس هناك نوع واحد من النقد . النقد الصحفي مهمّ عندما يُنجز بنوع من الذكاء ، يلفت النظر ويلتقط ردّ الفعل السريع . النقد ، الشفوي أيضاً مفيد ، النقد الأكاديمي أيضاً مفيد ، ولكن أيضاً النقد الذي يحاول أن يمتزج بالحقل الثقافي وبأسئلته .

□ **وما هو المنهج الذي تتبعه أنت في دراستك ؟**

ـ أنا أحاول أن أكون متفتحاً على جميع المناهج ، ولكن من موقع أساسي هو أنني أعتبر الإنتاج الأدبي خاضعاً لشروط اجتماعية ولإمكانات تتيح ظهوره ، ومن ثم لا أميل إلى عزل الإنتاج الفني عن الظروف . نقطة البداية إنّما هي محاولة تحليل النص بما هو عليه وبمكوناته وبما يشتمل عليه في مستويات اللغة والرموز والبناء ونوعية الشكل إلى آخره . أحاول أن أستفيد في الآن نفسه من معطيات الشعرية ، شعرية الرواية والقصة والشعر ، لأبرز خصوصية الأعمال الفنية ، ولأبرز أيضاً مكوناتها ضمن السياق ، سياق التاريخ الفني لهذه الأشكال فلا تقع في نوع من التقديس والحكم المطلق . ومن ثم هناك اهتمام أيضاً بتحليل الخطاب النقدي بحدّ ذاته ، على اعتبار أنّ الخطاب النقدي يقدم لنا تطور المستويات الأبيستمولوجية من خلال المصطلحات والمفاهيم ، ويقوّم لنا تطور مفهوم الأدب . وهذه أيضاً مسألة تشغلني . لا يمكن أن نعتبر النقد ممكن الوجود بمعزل عن مفهوم الأدب عند الكاتب وعند القارىء . هناك بطبيعة الحال هذا الاهتمام بطبيعة النص في مكوناته ، وأيضاً محاولة الاهتمام بالبعد السوسيولوجي والتاريخي . والمشروع يتطلب كثيراً من الوقت، وما أصرفه في هذا المجال ينصرف إلى مجال التدريس في الكلية . إنّما الطلبة عددهم أكبر من اللازم

ونحن غارقون في مشاكلهم وفي أبحاثهم . ولكن من خلال المناقشة معهم بدأت تُنجز عدة بحوث تنصبّ على آثار أحادية . نحن محتاجون إلى تحليل نصوص أحادية حتى ننتقل إلى إعادة تكوين حكم عام . هناك باحثون أنجزوا معي أبحاثاً حول « نجمة أغسطس » لصنع الله إبراهيم ، « للتجليات » للغيطاني ، حتى لا تظل الأحكام غارقة في التعميم .

( الحوادث ١٩٨٩/٧/٧ )
( القبس ١٩٨٩/٥/٨ )

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

# مع د. محمد السرغيني

**□ لماذا افتقدت بلدان المغرب عبر التاريخ قديمه وحديثه الإبداع الشعري لحساب الإبداع النقدي والفقهي والتنظيري إن صحّ التعبير ؟ لماذا لم يعرف المغرب قمماً شعرية كالقمم الشعرية عند المشارقة ؟**

ـ هذه المقولة خاطئة وتدلّ دلالة قاطعة على عدم تعمق في الأشياء. ذلك أنّ عندنا رومانسيين إمّا يجايلون أبا القاسم وإمّا هم أسبق منه في هذا المجال، ولكنهم لم يكونوا يتوسلون إلى النشر ما كان يتوسله أبو القاسم. ذلك أنّه خرج من الشرنقة الضيقة وأخذ ينشر في مجلة « أبولو » .

هناك شعراء مغاربة كانوا ينشرون قبل الوقت الذي نشر فيه أبو القاسم الشابي في مجلة « الرسالة » لأحمد حسن الزيات . وكما قلت إنّ هناك شعراء رومانسيين جيدين جداً ولكنهم لم يجتهدوا في أن يجعلوا أسماءهم تشيع خارج المغرب . أمّا المقولة التي تقول إنّ المغاربة هم أصحاب منقول وأصحاب معقول ، فهذه صحيحة إلى حدّ ما . ولكن الذي يدرس تاريخ الأدب العربي في المغرب ابتداءً من أواخر المرابطين إلى آخر ملك من ملوك العلويين فإنّه سيجد أنّ هذه الفترات يمكنها أن تغطي مساحة كبيرة جداً على الورق وعلى غير الورق من الشعراء والأدباء وما إلى ذلك . المغاربة كتبوا الشعر في أشكاله وأغراضه المتنوعة ، وكتبوا المقالة والمقامة وجربوا جميع الأنواع الأدبية التي عرفها مثلاً شاعر جيد جداً ، مات رحمه الله ، هو أحمد الحلو ، كان ينظم على الطريقة التي كان ينظم بها الأخطل الصغير . عندنا البارودي وقد مات رحمه الله وقد كان رومانسياً لا يقل رومانسية عن أبي القاسم الشابي .

هذه المقولة أسهل أن يقولها الإنسان إذا لم يكن مطلعاً على الأشياء ولكنه بعد اطّلاعه يكتشف العكس . هذه مقولة تكاد تكون غير علمية وأنت لا تجد مجتمعاً بدون شعراء .

**□ ولكن على صعيد الإبداع بالـذات ، وبمجاراة المشـارقة في المستـوى الشعري الذي حققوه . . أي القمم والشوامخ . . .**

ـ القمم والشـوامخ شيء نسبي .حتى أبو القاسم الشـابي فإنّـه لم يكن رومانسيـاً بـالمعنى الدقيق إذا قـارنتـه مثـلاً بميخـائيـل نعيمـة ، أو بـإيليـا أبي مـاضي . لقـد كـان يدمن قراءة شعراء المهاجر ولذلك فإنّ رومانسيته ليست كما يتصورها الناس .

**□ ولكن المغرب على العموم هو مغرب ابن خلدون وابن رشد وهـذا الرعيـل أكثر مما هو مغرب الإبداع الشعري العظيم .**

ـ هذا صحيح . إنّ هذه المقولة رائجة بـين الناس بسبب أن علماءنـا استطاعـوا أن يضمنوا لأنفسهم سمعة خارج إطار المغرب .عندنا شراح وفقهاء كبار جداً، وعندنا محدّثون ، وعنـدنا مؤرّخـون ، وبعض هؤلاء استطاع أن يُسمـع صوتـه في الشرق إمّا عن طريق رحلاته أخذاً وإجـازةً ، وإمّا عن طـريق التدريس مثـلاً كالشنـاقطة الـذين ذهبوا إلى مصر وإلى الأردن وإلى فلسطين ودرّسوا هناك ، وهناك اشتهر أمـرهم ، وكل المؤلفات التي ألّفوها في المغرب طُبعت هناك .

المغرب مشهور أيضاً بأنّه يموّل الشرق من حيث المتصوفة .لقد أعطى الشـاذلية وأعـطى البـدوي وأعـطى آخـرين . لكن شيئـاً واحـداً بقي مغمـوراً هـو النـاحيـة الإبداعية . مثلاً عندنا محمد المختار السوسي وعاصمته أغادير ، كتب من الكتب ما لا يستطيع جيل معاصر أن يكتب مثله . والحال أنّه كان يكتب بطرق بدائية . أمّـا الآن فهناك الوسـائل وهنـاك الطبـاعة . كتب « المعسـول » في ٢٣ جزءاً،وفيه يتحدث عن فقهاء وعلماء ومؤرّخي وشعراء« سوس ». لذلك يجب الحذر حـين يطلق الإنسـان هذا النوع من الإطلاق الذي يجافي المنطق .

**□ إذا ثبت أنّ هنـاك نقصاً في الإبـداع الشعري بـالذات ، في أقـطار المغـرب وليس في « المغـرب » بالـذات ، فلعلّ هنـاك أسباباً منهـا قـرب عهـد هـذه الأقـطار بالتعريب ، وشعور العربي الذي وفد إلى بلدان المغـرب بأنّـه في هجرة ، أو أنّـه غير مستقر . .**

ـ أنـا لا أصـدّق ، إذ كيف يمكن أن تحكم عـلى شعبٍ بـنقص في إبـداعـه الشـعري وقد طوّر هذا الشعب الكتابة الشعرية ؟ هناك الموشحات والأزجال ومـا إلى

ذلك . كيف تحكم على شعب بأنّ العملية الشعرية ليست عنده بما يلزم من القوة ، وهو قد فتح أعين اليهود العبريين والمقيمين في الأندلس على جدوى كتابتهم الشعرية باللغة العبرية على موازين عربية عروضية ؟ أنت تعلم أنّ مجموعة من الشعراء اليهود الذين عاشوا في إطار الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس وتأثروا بها كتبوا شعراً على الأوزان الخليلية . يهودا الحريزي مثلاً . كيف يمكن أن تقال هذه الأشياء؟ إنّ هناك تمخضات مسّت العملية الإبداعية نفسها وتجاوزتها. ثم إنّ إقناع شعب آخر ، وإن كانت لغته قريبة من لغتنا ، بأن يكتب شعراً على الأوزان العربية دليل على نفوذ الشعر العربي . جميع مؤرّخي الشعر العبري في الغرب الإسلامي متفقون على أنّه يرجع الفضل إلى الشعراء العرب الذين جعلوا العبريين يكتبون شعراً موزوناً بميزانٍ خليلي ، إلى غير ذلك .

هذه مسائل لا بدّ من التحفظ فيها لأنّها من المقولات التي يسهل أن يطلقها الإنسان ، ولكنها من سوء الحظ لا يقف المنطق معها .

الشيء الذي أريد أن أنبّه إليه هو أنّه في إطار شعراء الأندلس كان هناك شعراء ذوو صيت وإن لم يكونوا في العملية الإبداعية شيئاً مذكوراً ، وكان هناك شعراء مغمورون ولكن هؤلاء كانوا ذوي قوة إبداعية تكاد تذكر بشوامخ الشرق كالمعري والمتنبي . ولكن هؤلاء تجدهم طيّ الكتب التي أرّخت للشعر في الأندلس . أنا شخصياً أعتقد أنّ القضية تكاد تكون شبيهة بما يحدث اليوم . هناك مجموعة من الشعراء الذين لا يساوون جناح بعوضة ، ومع ذلك يُطَبَّل ويُزَمَّر لهم ، مع أنّ هناك شعراء أُصَلاء إن في العملية الشعرية القديمة ، وإن في العملية الشعرية المعاصرة ، ولكنهم يتعمدون أن يجعلوا أنفسهم في الظل ومع ذلك إذا حكمنا بما هو ظاهر وسائد نستطيع أن نقول إنّ العملية الإبداعية في الوقت الحاضر لا تساوي شيئاً . ولكن هذا القول لا يمكن أن يُطلق إلاّ حيث يتم للإنسان مسح كبير جداً للعملية الإبداعية وللمبدعين بصفة عامة .

**□ ما تفضلت به عن التجديد الذي حصل في الأندلس فيما يتعلق بأساليب الشعر وطرائقه صحيح . لقد حصل ما يشبه « الانقلاب » في الشكل الشعري عن طريق الموشحات والأوزان . ولكن إذا قارنّا بين مستوى الإبداع الذي حققه شعراء**

**المشرق والإبداع الذي حققه شعراء أقطار المغرب ـ بما فيها الأندلس ـ نجد أنّ مستوى الإبداع الأول أرفع درجة ومستوى . .**

ـ هذا شيء ملاحظ ، ولكني أنا أقول إنّ الذين يجب أن يقارنوا بشعراء المشرق لم يكونوا من ذوي الصيت فيسمح للناس بمعرفتهم . هناك مجموعة من المختصين بالأدب الأندلسي ومنهم مستشرقون إسبانيون يحاولون أن يزيلوا الغبار المتراكم على أشخاص هؤلاء و أن يجعلوهم يظهرون ،وذلك بطباعة أعمالهم ودراستهم .

وحتى لو أخذنا المسألة من الوجهة العامية ، إنّ مطالعة بسيطة لديوان ابن قزمان مثلاً ، وهو شاعر زجال ، تجعلنا نحس بأنّ هذا الرجل الذي يكتب بلغة يومية في الأندلس كان رجلاً ذا عمق ، وعلى الأخص على مستوى الصورة الشعرية . من جهة أخرى فإنّ الحياة المترفهة التي عرفها العرب في الأندلس هي التي جعلتهم ينحون نحو كتابة شعر يستجيب للرغبة السريعة الخاصة بمجالس الأنس وما إلى ذلك . هذا شيء معروف ،لكن مع ذلك نجد مقطوعات ـ غالباً ما نجدها في كتب المتصوفة، كل ما هو موجود في « ترجمان الأشواق » لابن عربي ـ في منتهى الإبداع . إنّه قمة من القمم . وما قولك في ما نُقل من شعر عن ابن حزم . ابن زيدون شاعر عادي جداً ، هذا صحيح . وابن عباد أيضاً . لكن الذين كان حقهم أن يشتهروا لم يشتهروا من سوء الحظ. ولكن مع ذلك أقول إنّ الشوامخ التي عرفها المشرق لم تَتكرَّر مرة أخرى في ذلك . ومع ذلك نقول إن للأندلس شوامخها على قدرها .

□ وما هو حاضر الشعر في المغرب العربي اليوم ؟

ـ مبدئياً كل حديث عن شعر عمودي أخذ ينتهي ولم يبق من ممثليه سوى فئة قليلة ، ولكن الجهد منصرف إلى كتابة الشعر بالطريقة المعاصرة .لقد جرت العادة عند الناس المهتمين بالشعر المغربي أن يقولوا إنّ هناك جيل الستينات وجيل السبعينات وجيل الثمانينات ،وأنا لا أقول بهذا الكلام لسبب واحد هو أنّ الذين يُصنَّفون في جيل الستينات مازالوا أحياء يُرزقون ومازال عطاؤهم مستمراً . ثم إنّ الذين عاشوا في الستينات نتيجة لأنّهم تمثلوا الثقافة العربية سواءً في شكلها القديم أو المعاصر ولهم نصيب لا يستهان به من اللغات الغربية فهم يتصلون بآدابها مباشرة دون واسطة الترجمة ، هؤلاء هم الذين يصح أن يُتحدَّث عنهم على أساس أنّهم يكتبون كتابة

شعرية جادة . أمّا الآخرون ، جماعة السبعينات والثمانينات ، فهم في نظري مازالوا يتعلمون ذلك . إنّ الأداة الشعرية لم تتوفر بعد لهم .

هذا بصفة مجملة وأرجو أن تعفيني من ذكر الأسماء لأنّ ذكر الأسماء من شأنه أن يخلق حزازات في النفوس ، وهذا شيء نريد نحن أن نتجاوزه لأنّه يجعل الإنسان يدخل في متاهات من البحث العقيم .

لقد جرت العادة على اعتبار أنّ هنالك جيلاً ستينياً وثانياً سبعينياً وثالثاً ثمانينياً. أمّا الثمانينيون فمازالوا بعد في أول الطريق بمعنى أنّ بديهيات العملية الشعرية التي بدونها لا تكون العملية عملية شعرية تنقصهم . ولكن الذين أسسوا بالفعل للكتابة المعاصرة هم الذين اصطلح الناس على تسميتهم بالستينيين .

□ كيف تنظرون إلى حاضر الشعر العربي ؟

ـ أنا أقرأ الشعر في الفرنسية والإسبانية بصفة دائمة . أؤكد لك أنّ الحالة التي عليها الشعر العربي المعاصر هي أقوم مما عليه الشعران معاً هناك . السبب في ذلك أنّ الذين تضايقوا بوجود جنس أدبي هو الرواية هم الغربيون أكثر منّا نحن . ذلك أنّ الرواية ضايقت الشعر مضايقة كبيرة على المستوى التجاري ، وعلى مستوى الاستهلاك ، ثم أيضاً على مستوى الطبع . لذلك ، في فرنسا خاصة ، هناك أربع أو خمس جوائز كبرى تخصص للرواية دون أن يُهتم بالشعر . قبل هذا الوقت كان هناك شاعر نحترمه هو « سيغرس » بسبب أنّه إذ لم يجد مجالاً لنشر شعره فإنّه اضطرّ أن يؤسس دار نشر خاصة بالشعر وأخذ يعرّف بالشعر ليس في المجال الفرنسي وإنّما في المجالات العالمية الأخرى . وكل جهوده أعطت شيئاً في هذا المجال ، إلاّ أنّها لم تستطع أن تحسم في هذه القضية التي يعاني منها الشعر وهي مزاحمة الرواية .

أمّا الشعر العربي المعاصر فهو بتكوين أمرين : الأوّل الاستنساخ وأعني بالاستنساخ قراءة متعجلة منبهرة غير متأنية وغير متمثلة للآداب الغربية ومحاولة إسقاطها مباشرة على واقع الشعر العربي . والأمر الثاني، وهو الأهم، الأخذ بالنظرية الأدبية ككلّ وإسقاطها بشكل عشوائي على الكتابة ككل كما لو أنّ هذه النظرية وحيٌ يُوحى . والحال أنّ هذه النظرية التي طُبقت أول ما طُبقت على نصوص شعرية لها مواصفات خاصة هي غير المواصفات التي يقف عليها شعرنا . المنطق يقول إنّها لا

تصلح له ، أو أنّ بعضها يصلح وبعضها لا يصلح . أمّا أن نسقطها جميعاً عليه فهـذا لا يجوز . ولا نريد أن نشير إلى الأشخاص ولا إلى المذاهب. كل ما هنـاك أنني أتكلم بصفة عامة وأنتم تفهمون مرامي كلامي .

قلنـا إنّ هـذه العمليـة تشكـو من أمـرين : من الاستنسـاخ ومن الإسقـاط . الاستنساخ هو أخذ الصورة ككل وجعلها في صيغة عربية ، أي كتابة الشعر الفـرنسي من اليمين إلى اليسار . أمّا النقطة الأخرى فهي الإسقاط ، إسقاط المضامين ، إسقاط المناهج ، إسقاط المقاربات ، إلى غير ذلك .

لو استطاع الشعـر العربي أن يتخلص من هـذين الشيئين فبـالإمكان أن يكـون شعراً. وحتى في وضعه الحالي فهو أحسن حالاً من الشعر في إسبانيا مثـلاً وفي فرنسـا . الآن آخر ممثلين للتوهج الشعري الفرنسي هو رنيه شار الذي توفي مؤخّراً ، وفرنسيس فونج وتوفي ولم يبق إلاّ هنري ميشو إذا لم يكن قد مات . ومع ذلك ليس هنـاك إلاّ نوع من التكرار والترداد والتنويع على القصيدة الـواحدة . ونفس الشيء يقـال بالنسبـة إلى اسبانيا . كان هناك شاعر مهم توفي مؤخّراً هو « دو أوتيرو » . وبعد هذا حصل نوع من الانتكاس بالرجوع إلى اللغة الاسبانيـة ذات الإشعاع الـرومانسي وذات الـدفق الذي يذكّر بالجيل السابق على جيل ١٩٢٧ .

**□ كيف استقبلتم وتستقبلون حديث بعض المشارقة عن « الحداثـة » وبخاصـة تنظيرات مجلتي « شعر » و « مواقف » ؟**

ـ أنا شخصياً أعتـبر أنّ الذين يتحـدثون عن الحـداثة هم أنـاسيّ يشعرون بـأنّ الـركب تجاوزهم ، وإلاّ فـالحداثـة لا يُتحدَّث عنهـا . الحـداثـة هي أن تعيش اللحـظة المعاصرة متأهباً للحظة التي ستليها في المستقبل ، بمعنى أن تستحق عيشـك الحالي الـذي يؤهبك إلى عيش مستقبلي ، وهذا الشيء لا يمكن أن يخضع للتنـظير . لماذا ؟ لأنّ هنـاك حداثات بقدر ما هناك من أشخاص . حين كنت أقرأ ما يُكتب في مجلة « شعر » ( الخال وأدونيس ) كنت أقـرأ هؤلاء قراءة مـرجعية إحـالية وأقصـد بذلـك أنني أردّ أفكارهم إلى أصولها الغربية . وهؤلاء أدمجهم أنا في خانة الاسقاطيـين الذين يُسقـطون كل الـدعاوى من اقتصاد اللغة إلى تجاوز القصيدة التي كتبتها بقصيدة تكتبهـا فيما بعـد ، إلى غير ذلـك من الهـرطقات التي ينـادي بها هؤلاء ، وأصلهـا من الأفكار التي أتت بهـا جمـاعـة «Tel quel» في فرنسا .

أدونيس كان يقرأ في الصباح أفكار هؤلاء وفي المساء يلقيها في مقال أو كتاب . ولكن ألا ترى أنّه من غير المنطقي أن تسعى سعياً حثيثاً إلى الحداثة وأنت تدير وجهك إلى كتاب « المواقف » للنفّري ؟ ألا يبدو هذا مناقضاً ؟ أنا شخصياً لا أقول : لا حداثة ولا لاحداثة ، وإنّما أجتهد في أن أستحق اللحظة التي أعيش فيها ، أن أستحقها بكامل الوعي . ولذلك فإذا أضفت شيئاً إلى « مواقف » النفّري ، وهي بالفعل « مواقف » ممتازة مشرقة ، لا يستطيع أحد أن يعيب عليّ أنني أدرت شيئاً إلى الخلف . لماذا ؟ لأنني أقول إنّ الذي يمشي إذا خاف لا بدّ أن يلتفت إلى الوراء ثم بعد ذلك يلتفت إلى الأمام وهو يسير .

قضية الحداثة مفهومة فهماً خاطئاً جداً. وحتى لو أننا حاكمناها بمنطق فرنسي لأنّها بالفعل من مصدر فرنسي ، فإننا نجدها أيضاً خاطئة . هنالك كاتب توفي مؤخّراً ، نحبّه جميعاً ، وهو ميشيل فوكو مشهور بسعة فكره وبدقة فهمه للأشياء وقوّة استشفافه للمستقبل ، كتب مجموعة كتب منها كتاب اسمه « حفريات المعرفة » أو « أثاريات المعرفة » . مقدمة هذا الكتاب ، وهي من الدقة والشمولية بحيث تغنيك عن قراءة الكتاب ، تقول ما مفاده : إنّ مؤرخينا كسالى ويتجلى كسلهم في أنّهم لا يملكون القدرة الفاحصة للنظر في القضايا في مجموعها لأنّهم لا يستطيعون الإحاطة بها ولأنّهم يريدون أن يظهروا أفكارهم فإنّهم يأخذون المساحة الشاسعة ويجزّئونها إلى أجزاء ومن ثم فإنّهم يستطيعون أن ينظروا إلى كل جزء على حدة براحة. لماذا ؟ لأنّ المساحة محدودة عندهم بما يسميه هو « قطعاً » . يقول : كل إنسان لا يستطيع أن ينظر إلى التحقيب La periodisation بشمولية هو إنسان عاجز، والأفضل ألّا ينظّر وألّا ينظُر . معنى ذلك أنّ كل شيء مرتبط بقبلياته وبعدياته ، إذ لا يمكن منطقياً أن يوجد شيء دون قبليات ودون بعديات . نعم هناك الشيء الحاضر الذي يستطيع أن يستمر ، وهناك الشيء الحاضر الذي لا يستطيع أن يستمر . والذي لا يستطيع أن يستمر يُسقط من الحساب، والذي يستمر هو الذي نعبر منه إلى المستقبل. ولذلك فالقضية مرتبطة، والحداثيون يريدون إقامة « قطع » بين ما هو ماضٍ وبين ما هو مستقبل عن طريق حقن الماضي بمجموعة من الأفكار بدا لهم أنّها تقود إلى المستقبل وهذا ليس بصحيح . ولذلك فإنّ الحديث عن الحداثة، وخاصة في هذا الظرف ، وبالنسبة إلينا ، هو حديث لا فائدة منه على الإطلاق والشمول . نحن نصارع الزمان الذي نعيش فيه ، نصارعه على مجموعة من المستويات : مستوى السياسة ،

الاقتصاد ، الاجتماع ، المعرفة ، إلى غير ذلك ، تتشبث بأن نعيش . الدليل على ذلك أنّ هذا الجيل الذي نتهمه بالتأخر إذا قارنته بجيل سبق ، جيل « الرسالة » مثلاً ، جيل « المقتطف » ، تجد الفرق شاسعاً . في الماضي القريب ، الذين يكتبون الشعر ، ليسوا هم الذين كانوا يكتبون الشعر وينشرونه في مجلة « الآداب » أو «الأديب» وما إلى ذلك . وهذا دليل قاطع على أنّ الحداثة هي فعل زماني عفوي لا أثر للتعمل فيه . أمّا أن نجلس ونخطط للحداثة فأمرٌ مستغرب . الروس بدأوا يخططون وفشلت خططهم . الدليل على ذلك أنّ البيريسترويكا بنظر الكثيرين هي نوع من التنازل عن كثير من الأشياء التي حقّقها الإنسان الروسي السابق .

أنا أخاف أن تكون هذه الدعوة إلى الحداثة مطيّة إلى الرجوع إلى التقهقر لا إلى التقدم .

**□ هذا صحيح ، ومما يؤكّده كتابات هؤلاء « الحداثويين » أنفسهم . إنّ الحداثة عندهم مجرد شعار ، أمّا ما تضمره النفس فهو الفئوية والمذهبية والتخريب من الداخل . أحد هؤلاء ، أدونيس ، يقول في العدد ١٦ من مجلته « مواقف » ، في الهامش ، وفي مقال عنوانه « تأسيس كتابة جديدة » : « التراث بذور هي من التنوع والتباين بحيث تصل إلى درجة التناقض. البذور التي قُدّر لها أن تنتشر وتسود لم تعد صالحة لكي نتخذ منها نقطة انطلاق ، أو نرتبط بها . الاتجاهات التي اصطُلح على تسميتها بالحديثة إنّما هي في معظمها صادرة عن هذه البذور الميتة . لذلك يجب البحث عن البذور الحية التي طُمست، لسبب أو لآخر ، والبدء منها والارتباط بها » . . . ماذا يعني كل ذلك ؟ ماذا يقصد « بالبذور الحية التي طمست »؟ أليس ما يقصده هو تراث القرامطة والاسماعيلية وباقي الفرق الباطنية الغالية ؟ ومن هم أصحاب البذور التي قُدّر لها أن تنتشر وتسود ؟ أليسوا عنده أهل السنة والجماعة ؟ هل هذه هي حداثة أم رجعية وطائفية ؟**

ـ أنا أرجع هذا القول إلى صاحبه كلود ليفي شتراوس الذي يقول إنّ هنالك ثقافة وحشية كما أنّ هناك فكراً سائداً . الفكر السائد هو الذي يُؤَرَّخ له والذي ينتشر بين الناس . . .

هذا خطأ علمي من وجهين. من الوجهة الأولى أنه ضد المنطق لأنّ ما مضى

مضى ولا يمكن كما مضى وانقضى وانقرض وتنوسي أن يكون وسيلةً لشيء ، اللهم إلّا إذا أريد بعثه لمجرد وضعه في المتحف . النقطة الثانية هي أنّ هؤلاء الناس الذين يقولون هذه الأشياء من الوجهة العلمية ، من الوجهة المعرفية ، هم غير مؤهلين لأنّ يقولوا ذلك . ذلك أنّ ما ينقصهم هو المسح المعرفي . أنا أعطيك مجموعة من الأمثلة . هناك واحد في سورية يسمونه الطيب تيزيني له كتاب يقول فيه إنّ الفلسفة العربية الإسلامية اهتمت فقط بالروحي ولم تهتم بالمادي كما هو الشأن بالنسبة إلى الفلسفة الإغريقية . الفلسفة الإغريقية كما أنّها اهتمت بالأنطولوجيات اهتمت بالماديات فبحثت في الطبيعة والفلك وإلى آخره . أمّا الفلاسفة العرب المسلمون فلم يهتموا بذلك . لقد تجاهل التيزيني بجرة قلم عشرات الكتب التي كتبها الفلاسفة العرب القدماء في الطبيعة وعلقوا بها على أرسطو وسقراط . من جهة ثانية قال التيزيني ما هو أعظم من ذلك . قال إنّ الفلسفة المادية لا يمكن أن توجد إلّا عند المتصوفة المسلمين وبخاصة عند المتصوفة المغالين . هل يمكن أن يصدّق أحد أن يكون الصوفي مادياً ؟ لكن ماذا يقصد ؟ إنّه يقصد رسائل إخوان الصفاء التي ألحّوا في بعض أجزائها على الطبيعيات . ولكن كما ألحّ هؤلاء على الطبيعيات ، غيرهم كالكندي والفارابي وابن باجة وابن رشد ألحوا على مسائل أخرى . ويبدو لي أنّ هؤلاء الناس تحرّكهم عواطف واحدة هي إمّا أنّهم يتملقون « جهات » ما ، وإمّا أنهم يريدون أن ينبّهوا الأذهان إلى ما اعتُبر منذ القديم يسارياً في الإسلام كالمواقف المتطرفة للقرامطة وثورة الزنج والحشاشين وما إلى ذلك . السبب الذي من أجله قال الرجل هذه القولة هو عدم اطّلاعه ، لأنّه لو كان مطلعاً لما كان يصحّ له أن يقول ذلك .

أدونيس أيضاً يجاريه في هذه الولاءات الغامضة، وهمه لفت نظر الناس إلى دراسة الأدب والفكر الإسماعيلي والقرمطي والنصيري الذي ينتمي إليه . لقد قرأنا رسائل إخوان الصفاء وقرأنا الرسائل التي حققها عارف تامر للإسماعيلية . ليس هنالك ما يدعو لترك المحيطات والبحور لولوج الغدران أو الروافد البسيطة . هؤلاء الناس يشكون من عقدة نقص لأنّهم يشعرون أنّهم ينتمون إلى طائفة أو أقلية فيريدون ، بحق أو بباطل ، إعادة تركيب الماضي وفق أهوائهم هذه . . .

**□ ما هو رأيك في الدراسات النقدية على الطريقة البنيوية ؟**

ـ هذا النوع من الدراسات مفيد ما في ذلك شك إذا كان الذي يصطنعه متمثلاً

له تمثلاً دقيقاً. لكن من سوء الحظ أن أغلب الذين يصطنعونه لا يتمثلونه بما يلزم. إنّما هم منبهرون مستعجلون للوصول إلى مجموعة من النتائج ،ولذلك فهم يطبقونه تطبيقاً حرفياً ،وسواء أكان الأمر يتعلق بنص قديم أم حديث .

أنا أقول إنّ عندنا في تراثنا النقدي ما يمكن أن يكون قريباً من هذه العملية النقدية اللسانية. على سبيل المثال إذا رجعت إلى شرح الصفدي على لامية العجم للطغرائي فإنّك تجده يشرح كل بيت بالطريقة الآتية. وهذه الطريقة تقسم البيت إلى عدّة مستويات أولاً يبدأ باللغة ، يشرح المفردات اللغوية ويشرح معانيها المختلفة ويمثل لذلك بأبيات من الشعر وما إلى ذلك ثم ينتقل في إطار هذه المفردات اللغوية من استعمالاتها الحقيقية إلى استعمالاتها المجازية إلى درجة أن يتوصل في الأخير بشكل عفوي إلى وضعها في السياق الذي يجب لها من البيت الشعري الذي هو بصدد شرحه . ثانياً يدخل إلى النحو، والنحو هنا لا يستعمله عبثاً لمجرد إظهار العضلات ، بل لتأكيد ما سيذهب إليه حين يشرح المعنى . ولكنه لا يصر على أن يدرس كل بيت من الناحية النحوية . لا يدرس البيت من الناحية النحوية إلاّ إذا تطلب المعنى ذلك . يتوسع في النحو إلى آخره ،وربما عرّج على الصرف إذا كان الأمر يتطلب ذلك ، ثم بعد ذلك يأتي إلى المعنى . والمعنى عجيب جداً . أولاً وقبل كل شيء يشرح المعنى حسب التوطئة التي وطأها في المجالات السابقة ثم يشرحها بلاغياً . المجاز ، أوجه المجاز ، العلائق ، القرائن ، وينهيها بما أسميه باللغة المعاصرة : « علم نسب المعنى » . وكيف ذلك ؟ هذا المعنى الموجود في هذا البيت سبق إليه الشاعر الفلاني في الوقت الفلاني ، يأتي بالبيت . ثم : أخذه عنه فلان . وهكذا يأتي بسلسلة نسب المعنى إلى أن ينتهي . وفي الأخير يأتي بما يمكن أن يدخل في نطاق الأدب المقارن . يقول : المعنى كما هو موجود عند الشاعر هو مخلّ إذا قيس بهذا المعنى ،ذلك أنّ فلاناً قال هذا وزاد عليه . . » عندنا أيضاً في المغرب شراح يشرحون بهذه الطريقة .

أقول إنّ البنيوية في شكلها الذي هو رائج في الغرب لا يمكن إلاّ أن يفيد النص ما في ذلك شك، خاصةً وأنّه قبل هذا الوقت أخذنا نجد نوعاً من الروتينيات والرتابات والكليشيهات في دراسة النص ، الشيء الذي جعل النقد ينزل إلى الحضيض . هذه وسيلة من وسائل تخصيب النظرة إلى النص شريطة أن لا نوظف شيئاً إلاّ إذا قبله

النص العربي ووافقه . ثانياً شريطة أيضاً أن لا نكثر من استعمال ذلك المصطلح وأن لا نرصّه رصّاً بحيث تبدو معه الأشياء مضبّبة وغير مفهومة . من الممكن جداً أن نتمثل المصطلح في الفرنسية أو في الإسبانية ، فإذا أعوزنا أنّ نأتي له بمرادف مفهوم واضح فلنعبر عنه بجملة مركبة وننهي المشكلة . ولذلك أنا شخصياً لا أرى ضرراً في اصطناع هذه المناهج وخاصة في دراسة النص العربي المعاصر .

( الحوادث ٥/٥/١٩٨٩ )

( القبس ١٥/٥/١٩٨٩ )

# مع أ. محمود أمين العالم

□ تُنعت مدرستكم النقدية عادة بالمدرسة الاجتماعية ، فهل توافقون على هذا النعت ؟

ـ تُظلم هذه المدرسة ، وما أكثر ما تُظلم فعلاً ، بتوصيفها بأنّها مدرسة اجتماعية في النقد الأدبي . هي بالفعل مدرسة لها بعد اجتماعي ، ولكنها لو اكتفت بهذا البعد الاجتماعي لما كانت نقداً ، لكان هذا جزءاً من علم الاجتماع ، علم اجتماع الرواية . .

ولكني أزعم أنّها كانت مدرسة نقدية ، لعلّ الجانب الاجتماعي كان بارزاً فيها كردّ فعل مشاغب ( أقول هذا التعبير ) للنقد الذي كان سائداً في ذلك الوقت ، النقد الذي كان يغلب عليه الجانب اللغوي ، والجانب التذوقي البحت . ولكني أزعم في البيان الذي سميناه في ذلك الوقت « بالمانيفستو » النقدي الذي وجهناه إلى الدكتور طه حسين ،«من عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم إلى الدكتور طه حسين » . . حتى الزملاء الأدباء في جلساتهم يعلنون ذلك بنوع من الفكاهة . . عبّرنا في هذا المانيفست عن العلاقة بين الصياغة والمضمون ، لقد تجنبنا كلمة « شكل » وهذا كان له دلالة . لم نكن نقصد « الشكل » كما كان يُقصد في ذلك الوقت ، لا المعنى ، لا اللفظ ، ولا الأساليب ، ولكن كنّا نقصد هذا في جوهر بنية المقالة في ذلك الوقت ، البنية الداخلية في العمل الفني التي تحيل موضوع العمل إلى مضمون . وكنّا نقول دائماً إنّ العمل الفني ليس بموضوعه ولكن بمضمونه المشكل عن طريق الصياغة . فالصياغة كما قلنا في ذلك البيان ، ودون أن أذكر العبارة حرفياً ، هي العملية الداخلية في العمل الفني من أجل إعطاء الموضوع مضموناً ، أو تحويله إلى مضمون . والمضمون في تقديرنا لم يكن هو المضمون الاجتماعي فقط ، ولكن هو الدلالة العامة الشاملة للعمل الأدبي . حتى أذكر بعض التعابير التي ذكرتها بعد ذلك ، هي ما يمكن

أن نسميها العقلانية الغنائية . إنّها ليست عقلانية ، وبالتالي فإنّها ليست دلالة محددة ، وليست غنائية بحتة ، ولكنها على رأي بعض الناقدين لموسيقى موزار ، العقلانية الغنائية إلى حد كبير . وبالتالي كنّا نحرص على كشف العلاقة الديناميكية العضوية بين الشكل والمضمون ، بين الصياغة والمضمون . تجنبنا « الشكل » لأننا لم نكن نقصد به الإطار الخارجي أو المظهر الخارجي ، ولكن العملية البنيوية الداخلية .

أزعم أولاً أنّها لم تكن دعوة إلى دراسة الأدب دراسة اجتماعية ، ولكن دعوة إلى نقد أدبي يكتشف العلاقة الجدلية الوظيفية الحميمة بين الصياغة والمضمون ، أو الشكل والمضمون ، والشكل من حيث أنّه تشكيل أكثر منه إطاراً خارجياً .

ولكن لأنّ هذه المدرسة عندما نشأت ، نشأت في صدام ، لا أقول في حوار ، مع المدرسة القديمة ( الدكتور طه حسين ردّ على بياننا بقوله : « يوناني لا يُقرأ » ! ) وعندما أقرأ هذه المقالة الآن أجدها مسطحة جداً وهناك من يكتب ما هو أعمق منها، ولكن حاول باتهامنا بالغموض أن يتجنب مناقشة الدلالة ، ولكنه كان لطيفاً . كنّا نلتقي به في المساء ونقول له : «لقد تعلمنا منك أن نغاضبك وأن نختلف معك » وكان أستاذاً جليلاً وكريماً . أمّا الذي كان شرساً معنا فهو العقاد ، مع احترامي له ، ردّ علينا بمقال يقول لنا : « أنا لا أناقشكما ، إنّما أضبطكما ، إنّكما شيوعيّان » . . . هذا نصّ تعبيري في مجلة « أخبار اليوم » في ذلك الوقت ، ورددنا عليه ، وكان بيننا حوار . .

في رأيي أنّ المدرسة بدأت بصدام ، كأي شيء جديد . زي الكتكوت عندما يخرج من البيضة ، ينقر فتنكسر . كان لا بد من كسر ، لا بد من شرخ. ولهذا قد يكون في بعض التطبيقات التالية بعض العناية أكثر بالجانب الاجتماعي ، وهذا أيضاً له دلالة لا في صلب النظرية التي كنّا نقول بها في ذلك الوقت ، ولكن في نسيج اللحظة التي كنّا نتحدث فيها . السياق الاجتماعي والتاريخي . كنّا في الخمسينات ، ١٩٥٤ ، ١٩٥٥ ، والتطبيقات استمرت بعد ذلك ، في مرحلة صعود المدّ الوطني الديموقراطي ، في مرحلة الصدام مع الاستعمار المباشر أو الاستعمار غير المباشر ، في مرحلة الصدام مع الرجعية العربية والرجعية المحلية ، وبالتالي كان الجانب الوطني بارزاً في العمل ، وكان أيضاً قيمة مهمة في ذلك الوقت ، فغلب على كثير من التطبيقات مما برر للكثير أن يتهم هذه الحركة بأنّها مجرد تفسير اجتماعي للأدب وليست

نقداً أدبياً . ولكني عندما أعود إلى كتابات ذلك العهد أجد الاهتمام أيضاً بالصياغة وكشف بعض الأسرار الصياغية ، كل ذلك كان جزءاً من الصنيع النقدي أو العمل النقدي في ذلك الوقت رغم غلبة الجانب الاجتماعي . لقد كانت في بداية كشف العلاقة الجدلية أو الديناميكية بين الشكل والمضمون، وهي سرّ الأسرار في العمل الأدبي. ولهذا أقول بكل جدية إنّ ما كُشف في ذلك الوقت إنّما كان مجرد التضاريس الخارجية ، ولم نتمكن في ذلك ، خاصة وأنّها بداية منهجية ، أن نتكشف منهجاً إجرائياً تفصيلياً . لقد كان توجهاً عاماً لتحديد العلاقة بين الشكل والمضمون أكثر ما كان اكتشافاً لمنهج إجرائي محدد ، وإن كنت أرى حتى الآن أن تحديد منهج إجرائي في النقد الأدبي يقلصه في صيغة واحدة . والعمل الأدبي الذي يتعرض له النقد عمل فيه دائماً جانب من الجدة ، ولهذا ينبغي أن يكون لديك المنهج ، ولكن المنهج القادر على أن يستوعب كل جديد في الإبداع الذي يمارسه نقدياً . وبالتالي فأنا أحياناً أخشى المناهج الإجرائية النهائية المقفلة . الناقد قد يستخدم أكثر من منهج إجرائي باختلاف الأعمال الفنية . مثلاً أن تعرض بالنقد لقصيدة شعرية غنائية هو غير عرضك بالنقد لرواية ملحمية كبيرة ، غير ما تعرضه في مناقشة مسرحية . أنا أتكلم الآن عن التوجه النقدي العام ، أو المنهج النقدي العام . أنا أتكلم عن الأدوات الإجرائية لأنّها تختلف . في بعض الأحيان يُستخدم نوع من النسق الإجرائي الذي يُحاوَل أن يفرض فرضاً على كثير من الأعمال الأدبية فيطمسها . غريماس العالم اللغوي والناقد الفرنسي المشهور في إحدى مناقشاته حول نقد أحد النقاد في فرنسا لقصيدة من القصائد ، قال : كانت هناك عصفورة صغيرة في هذه القصيدة الغنائية ، أسقط عليها دبابة كبيرة بإجراءاته النقدية . هذه الدبابة قد تصلح لحرث أرض روائية مثلاً ، ولكنها لا تصلح لقصيدة العصفورة الصغيرة التي قتلت لها غنائيتها بهذا المنهج الإجرائي الكبير . .

وعلى هذا الأساس المهم في النقد الأدبي في تقديري هو التوجه العام الذي يسعى لكشف الصياغة ، أسرار العلاقة بين الصياغة والمضمون . الصياغة لا كشكل خارجي ، ولكن كتشكيل داخلي يعطي للعمل الأدبي أدبيته أو فنيته . ولكن لا شك أنّ جوهر العمل الأدبي هو دلالته أو مضمونه . مضمونه الذي تشكله الصياغة لأنّه بلا صياغة لا يكون مضمون . ولهذا فالعمل الأدبي هو موضوع مَصُوغ أو موضوع مشكّل . وبتشكيله يصبح مضموناً . والمضمون ليس المعنى العقلي

العام ، ليس الدلالة الاجتماعية فقط في العمل ، ليس آخر كلمة في العمل كما يقال أحياناً ، ليس ما قاله أحد أبطال العمل ، أو بيتاً في هذه القصيدة أو تلك ، ولكنه الدلالة العامة ، بل الأثر الموضوعي للعمل . ولهذا قد يكون المضمون السطحي أحياناً لبعض الأعمال سلبياً ، ولكن دلالته المؤثرة تكون إيجابية جداً . يعني أنّ موت بطل في النهاية قد لا يكون عملاً سلبياً أو متشائماً . لعلّه أن يكون إيجابياً أكثر من عمل أدبي ينتهي بأجراس الأفراح وتلاقي الزغاريد .

فالقضية إذن هي الأثر الموضوعي العام للعمل الأدبي ، الدلالة العامة للعمل الأدبي ، وليس هذه الفقرة أو تلك ، أو هذا المعنى أو ذاك . و من هنا صعوبة العملية .

تُتَّهم مدرستُنا الأدبية بأنّها تفرض أيديولوجيتها على الأدب ، وبالتالي المادية الجدلية ، أو الماركسية ، أو الرؤيا الاشتراكية المادية للحياة . ولعلّ في بعض التطبيقات النقدية يمكن أن يحدث هذا ، كأي تطبيق . لكني أزعم أن فرض الأيديولوجيا على العمل الأدبي هو ضد المنهج نفسه لأنّه في هذه الحالة ، هذه الرؤيا مثالية . ما هي المثالية ؟ المثالية أن تفرض الفكرة على الواقع المادي ، وأن تسبق الفكرة الواقع المادي . ماركس لم يفرض ماركسيته على الواقع . ماركس قال لنا إنّه ليس ماركسياً بمعنى أنّه اكتشف قوانين الواقع . الماركسية ليست ماركسية بهذا المعنى ، أي أنّها ليست خلقاً من كارل ماركس . هي اكتشاف لقوانين الواقع مثل أديسون الذي اكتشف الكهرباء . اكتشف الكهرباء ولم يخترعها .

كذلك الناقد الأدبي، عليه ألّا يفرض وجهة نظره ويتسلح بمنهج . هذا المنهج هو المنهج الجدلي الذي يربط الظواهر الشكلية مع الظواهر المضمونية ، النص مع السياق ، مع الرؤية التاريخية . بهذه الرؤية العامة يسعى لاكتشاف قيمة العمل الفني . وبالتالي فهو لا يفرض أيديولوجية ، ولكن يكتشف أيديولوجية العمل الفني . لأنّي أزعم أيضاً أنّ كل عمل فني ،أراد صاحبه أو لم يرد ، له أيديولوجية خافية أو جهيرة، خافتة أو صارخة، ولكن هناك أيديولوجية في العمل الفني. ولهذا في تقديري أيضاً بعض الناس يسمون هذا النقد الذي بدأنا به بالنقد الأيديولوجي ويسمون أي نقد آخر بالنقد غير الأيديولوجي . وفي رأيي أنّ كل نقد هو نقد أيديولوجي ، ولكن القضية هي أي أيديولوجية وهل الأيديولوجية واضحة أو غير واضحة ؟ ولكن على

الناقد ألّا يتخذ من أيديولوجيته أداة يفرضها على العمل الفني ، وأن يتكشف أيديولوجية العمل الفني ، ولكن من خلال بنيته الفنية ، لا أن يلتقط بعض المعاني هنا أو هناك .

وفي تقديري ورغم بعض المغالاة عند بعض من يثبتون هذا المذهب الذي أتحدث عنه في تحديد دلالته الاجتماعية ، أو أحياناً في التورط في فرض أحكام مسبقة على العمل الفني ، فإنّ هذا لا يضير المنهج أو المذهب نفسه بقدر ما يخطّىء بعض التطبيقات المختلفة . وعلى أيّة حال فإنّ النقد الأدبي ليس عملية سهلة . عندما أقرأ حتى الآن الكثير من النقد الأدبي أتصور أنّه نوع من محاولة نثر العمل الأدبي بمعنى إنّك بدل أن تحلّل القصيدة داخلياً وتتكشف دلالتها العميقة ، تحوّلها إلى كلام نثري فتفسرها تفسيراً سطحياً . ليس هذا عملاً فنياً . أو الرواية ، بدل أن تكون مئتي صفحة أو ثلاثمائة صفحة ، تلخصها بكلمات وتتكلم مرة أخرى بحديث آخر ، أو بلغة أخرى مختلفة ، نثرية ، غير فنية ، عنها . هذا ليس النقد الأدبي . النقد الأدبي هو اكتشاف الدلالة الداخلية للعمل الفني من خلال بنيته التي تصوغ موضوعه دلالة ، أو تحيل موضوعه إلى دلالة . وبالتالي فإنّ النقد الأدبي هو كشف أسرار العلاقة بين الصياغة والمضمون في قلب العمل الفني إلى جانب وضع هذا العمل في إطاره وفي سياقه التاريخي والاجتماعي . أقصد التاريخي الأدبي والتاريخي الإنساني ، لأنّ كل عمل أدبي هو امتداد لتاريخ ، لتراث أدبي وفني ، فلا يمكن أن آخذه كأنّه منقطع . شوقي له جزء من التراث العربي كبير . والقباني له جزء من التراث ، ومن تراث عصره ، إنّما متأثر بريف ، بلا أدري بمن . أضعه في سياقه الثقافي ، ثم سياقه الاجتماعي ، ثم أيضاً سياقه التاريخي . وفي نفس الوقت اكتشف بنيته ودلالته . العملية ليست سهلة كما ترى ، بل عملية معقدة ، ولهذا تكثر فيها أحياناً الاجتهادات والاختلافات ، ويكثر أيضاً التناول السطحي في كثير من المعالجات النقدية . .

**□ تحدثتم عن توجه نقدي معين هو التوجه الجدلي . هل يمتنع على صاحب هذا التوجه بنظركم أن يستعين بنتائج توجهات مناهج أو علوم أخرى ؟ لنفترض أنّ هناك مناهج غير جدلية ، أو غير مادية تاريخية ، يمكنها أن تفيد النص الأدبي أو تضيئه ، فهل تحظّرون على « ناقدكم » أن يسترق نظره إليها ؟ هل يؤلف ذلك خطيئة مميتة ؟**

ـ هـذا صحيح . في الستينـات ، لعلي كنت أول من تحدث عن البنيوية . وقـد عـرضت ثلاث مـدارس للبنيويـة ، عرضت المـدرسة الأنـتروبـولـوجيـة ، والمـدرسـة النفسية ، والمدرسة التكوينية ،وقلت ما أروع النتائج التي تصـل إليها هـذه المدارس ، وما أعظم ما تحققه من نتائج ولكنها تقف عند حـدود معينة ، هي حـدود أكاد أقـول الوصفية الثـابتة للعمـل الفني . فهي تتكشف الأبنية والعـلاقات الـداخلية في العمـل الفني بشكـل سكوني ، ستاتيكي . قلت : إنّ هذه مـرحلة ضروريـة لـدراسـة العمـل الفني . ولهــذا نستـطيــع أن نستفيـد من هــذه المنجـزات ، ومن هــذه الأدوات في الدراسة ، ولكن ينبغي أن نتخـطاها ، أن نتجـاوزها ، إلى مستـوى أرفع .كيف نـوفق فعلاً بين هذه الدراسة الداخلية للعمل الفنـي وبين رؤية السياق ؟ كيف ندرس فعلاً الـدراسة النصيـة للعمل الفني بشكـل موضـوعي ثم نـدرسهـا بشكـل مـوضـوعي . مـوضـوعي داخــلي للعمـل الفني ، ثم مـوضـوعي في إطــاره السيـاقي الاجتــماعي والتاريخي . ولكن خطورة الأمر أن نقف عند المـرحلة الأولـى فنجتزىء العمـل الفني من سياقه التاريخي ونحوله إلى شيء في ذاته ، « كالمونـاد » لليبنتز . الـذرة الروحيـة في فلسفة لايبنتز ليس لها نوافذ . هي مغلقة على كل شيء . وهنـاك من يقول إن العمـل الفني ليس لـه صلة بأي شيء ، فهـو مخلوق والخلق هنا بـالمعنى الديني . صحيـح أنّ العمـل الفني خلق ، ولكن ليس بالمعنى الـديني لو كنـا مؤمنين . في المعنى الـديني هـو خلق من عـدم . أليس كـذلـك ؟ العمـل الفني ليس خلقـاً من عـدم . هـو خلق لا شك ، ولكنه معلول بتجربة الفنان ، بتجربة الفنان الاجتـماعية ، بتجـربته الـذاتية ، بتجربته الشخصية ، بتجربته الثقافية ، معلول لكل هذا . ولكن رغـم معلوليته ، فهو له ذاتيته الخاصة . ولكن لا أستطيع أن أنكر هذه المعلولية . وهنا معنى الإبـداع . إنّه رغـم العنـاصر المشكلة له يتجـاوز هـذه العنـاصر إلى مـا هـو أبعـد منهـا وأعمق منهـا ، ولهذا فهو إضافة ، ولهذا فهو قيمـة إضافة ، ولو استخـدمت التعبير الاقتصـادي ، لأنّه أكبر من عناصره المحددة له ، وهو اكتشاف للواقـع ، وهو واقعي جـداً لأنّه اكتشـاف أعمق للواقع من الذين يصورون الواقع تصويراً خارجيـاً ، وهو إضـافة أيضـاً للواقع لأنني عندما أحقق عملاً فنياً كبيـراً فأنا أكون قـد أضفت قيمة كبيرة للواقع ، رؤيـة جديدة للواقع ، عمّقت إحساسي بالواقع ، وغذّيت المتـذوق برؤيـة طازجـة للواقع ، وأداة جديدة لأن يواصل طريقه .

أنا عندما أسمع « فيروز » أحب الحياة أكثر وأرى الأشياء بشكل أحسن . طبعاً

عمّمْ هذا على الرسم الجيد ، والقصيدة الجميلة ، والرواية العظيمة التي تفتّح آفاق النفس وآفاق العقل ، وآفاق الوجدان . لا تكشف الواقع فقط ، بل تضيف إلى الواقع . وفي رأيي أنّ كل خبرة جديدة في التقنية ، وفي الدراسات الاجتماعية ، نطلع عليها ونستفيد منها ، ولا يمكن أن نحصر أنفسنا . أنا أذكر كلمة قالها أنغلز ، ليس بالنسبة للنقد الأدبي ، بل بالنسبة لجوهر المنهج الماديّ الجدلي نفسه . فهو يقول : عند كل منعطف علمي جديد ، وكل اكتشاف علمي جديد ، ستتغير الجدلية . وهذا في جوهر المنهج الأساسي ، فما بالك في الخبرات ؟ كل خبرة إنسانية جديدة ينبغي أن أعيها واستوعبها وأن أرى ما مدى الاستفادة منها . ماذا نريد نحن من الحياة ؟ أن نعمّق فهمنا للواقع وسيطرتنا عليه وتطويرنا له لمصلحة الإنسان بشكل عام . توسيع رؤيتنا ، توسيع وجداننا ، وتوسيع قدرتنا على الاستمتاع بالحياة والإضافة إلى الحياة . فكل خبرة جديدة تعمّق هذه الرؤية ، نستفيد منها ، وإلاّ وقعنا في الجمود والسلفية ، وما أكثر السلفيين حتى بين بعض الصفوف التقدمية في تناولهم لبعض الأمور . أخطر شيء هو الجمود .

ولكن أرى أنّ المنهج الجدلي هو أفضل المناهج في رؤيتي للحياة وفي ممارستي لها . ولكن هذا المنهج لا يملكني إطلاقاً عن الاستفادة من كل منجزات الحضارة ، بل هو يساعدني على مزيد من امتصاص واستيعاب كل ما تفيض به الحضارة الإنسانية من اكتشافات وإضافات رغم أنّ بعضها قد يكون في جوهر فلسفتي ما اختلف معه مثل البنيوية . أساس البنيوية وضعي ، أساسها فلسفة وضعية لأنّها تقريباً الدلالة الوصفية للعمل الأدبي . لكن رغم هذا ، رغم وضعيتها ، فأنا لا أرفضها بادىء ذي بدء ، ولكن أستفيد منها ، إنّما لا أقف عندها كما قلت . هي تحدّني بالنص ، وأنا أحترمه وأرى ضرورة أن نغوص في النص . أن نبحث عن الخارج في الداخل ، أن لا نفرض الخارج على الداخل . أن نبحث عن الخارج لأنّ النص هو جزء من خارج ، ولكن لا أبدأ بالخارج لأكتشف الداخل ولكن أبحث عن الخارج في الداخل ومن الداخل أعود مرة أخرى إلى الخارج . من داخل النص إلى خارج النص، ولكن لا أستطيع أن أزعم أنني وأنا أدخل داخل النص لستُ محملاً بالخارج . . في علم الفيزياء ، في اكتشافهم حركة الذرة الداخلية كيف يفعلون ؟ إنّهم يوجهون انتباههم إلى الحزمة الضوئية . والحزمة الضوئية من الذي حددها واختارها ؟ الرجل العالم . لهذا يقولون إنّ القوانين التي تصل إليها الفيزياء الحديثة هي قوانين موجهة انتروبولوجياً ،

أو موجهة إنسانياً من خلال العالم الذاتي . طبعاً هناك هذا العالم الذاتي ، ولكن كيف نستطيع في اقترابنا للحقيقة ، وهي معركة طويلة لن تنتهي ، كيف نستطيع أن نقلل من هذا العامل الذاتي في إدراكنا ،وخاصة في الأعمال والدراسات الإنسانية .

يرفض الكثير من الناس النقدالأدبي لأنّه لا يمكن أن يكون علماً بالمعنى الحقيقي . الدراسات الأدبية علم . علم الدراسات الأدبية . لكن النقد الأدبي يستند إلى الدراسات الأدبية ، لكنه يظل فيه دائماً هامش ذاتي .

**□ لعلّه علم ذوقي ، لعلّ الذوق ليس بعيداً عن جوهره . .**

ـ ولكن فيه جانباً موضوعياً هاماً . إنّه ليس ذوقياً خالصاً . إذا قلنا علم ذوقي دخلنا في متاهة . هو فيه الجانب الأديولوجي ، فيه الجانب الذاتي ، فيه هذا الجانب التذوقي أو الذوقي ، ولكن في ضوء خبرتي الخاصة ، أنا أقبل عملاً وأرفض عملاً ، وأقيّم عملاً ، لكن أدرسه . المهم أن أستند في أحكامي على أسس علم الدراسات اللغوية ، أو علم الدراسات الأدبية ، أو الدراسات البنيوية إلى آخر هذا . لكن في نهاية الأمر أنا لا أقف عند التقرير ، عند الوصف ، أنا أنتهي في نهاية الأمر ، كناقد أدبي ، إلى التقييم . في رأيي أنّ النقد الأدبي تحليل وتقييم أيضاً. فعند مرحلة التقييم بالضرورة هناك البعد الأيديولوجي لكي أكتشف وأحكم . ولهذا أرى أنّ النقد الأدبي هو موضوعي جداً ولكنه ليس علماً . هناك الدقة والصرامة الموضوعية . في علم الاجتماع ، العلمانية ضرورية لكن العملية صعبة . تحليلك للصورة ، لوحة فنية ، يمكن أن تحلّلها بالطيف قليلاً علمياً، لكن أن تحكم عليها حكماً نقدياً جمالياً علمياً ؟ لا . إنّك تستفيد من معطيات علمية كثيرة . أستفدْ كما تشاء ، وحلّلْ الكتلة والعلاقة بين الفراغ ، لكن في نهاية الأمر : الحكم . الحكم فيه « الأنا » . لكن المهم أي « أنا » ،أنا المثقف، الأنا الواعي ، الأنا ذو الإدراك الواسع ، الأنا الحريص على أن يحكم حكماً موضوعياً ، الأنا الجمعي ، الاجتماعي ، التراثي ، « الأنا » الحصيلة كل هذا . المسألة ليست سهلة . ولهذا تجد الكثير من الأعمال النقدية تقع في التسطح ، لأنّها لا تهتم كما يجب بالعمل الفني . أنا أعتبر أن أي عمل فني أنا أبدأه ، على أن أفتح من صدري لأقول له : قل ما تشاء ، وأتأمّله ، وأرى أنّ نقطة البدء في أي نقد أدبي أن لا تكون ناقداً أدبياً . أن تكون متعبداً في هذا المحراب . صدقني . إنني لا أتكلم شعراً . أنا أقول ذلك حقيقة . أن أفتح له صدري وأقول له تفضل . وبعد

ذلك ابدأ نظّرْ أحاسيسك ، نظّرْ تجاربك ، نظّرْ مشاعرك ، شرّح وحلل هذه العصفورة .

صحيح . بعد ذلك قلت إنّ نقطة البداية ضروري أن تكون انطباعية . لا شك . لا بد . لكنهم ، أي الانطباعيون ، يقفون عند المرحلة الانطباعية . الهيكليون أو البنيون يقفون عند التحليل . أنا أقول لا هذا ولا ذاك ، ولكن ليس برفض هذا ، ولا برفض ذاك . وأعتقد أنّ هذا هو الفارق . ولكن كيف نتجاوز هذا إلى تحليل الانطباع ؟ إلى تخزين الانطباع ؟ إلى كشف بنية العمل الفني ؟ ولكن إلى جانب هذا يجب وضعه في السياق الدلالي الاجتماعي والتاريخي ، هذا هو الفارق .

قد تقول لي إنّ هذا هو انطباع وتحليل وكذا . طبعاً يمكن أن يكون خطأً كبيراً منهجياً . صعوبة البحث عن العمل المنهجي ، كيف يكون نوعاً من التضافر والتماسك والتداخل بين هذه المرحلة التذوقية والتحليلية والتقويمية بحيث لا يكون هناك تجاورية ؟ أي كيف نخرج من التجاورية إلى التجاوزية ، أو العلاقة العضوية ؟ العملية صعبة لكنها مغامرة فكرية عظيمة في الحقيقة . .

( الحوادث ١٩٨٨ )

# حوار آخر مع أ. محمود امين العالم

**□ هناك من يقول إنّ الألسنية والبنيوية أقرب إلى العلم منها إلى النقد ؛ وإنّها في أحسن الأحوال يمهدان للنقد أو للعملية النقدية ، ولكنها ليسا نقداً .**

ـ محاولة أقرب إلى علمنة النقد الأدبي ، أو علمنة الدراسات الأدبية ، أي إرساء الظاهرة الأدبية على أسس علمية . في رأينا أنّها سارت أشواطاً كبيرة في إرساء بعض القواعد الموضوعية والعلمية نحو تحديد علمية الظاهرة الأدبية ، ولكن حدودها في هذه الوضعية ، خصوصاً الوضعية كعلاقة ، قاصرة عن أن تصل إلى هذا الهدف ، أمّا أن تكون هي النقد الأدبي وحده فهذا ما لا أعتقده . إنّها نقطة ارتكاز أولى إلى ما بعدها ، لأنّها كما قلت تقف عند الحدود الوصفية الوضعية للظاهرة الأدبية وفي داخلها . ولكن النقد الأدبي ، في تقديري ، يدرس الداخل ، يدرس السياق وينظر نظرة اجتماعية وتاريخية . المدرسة البنيوية مدرسة سكونية تشريحية داخلية للعمل الأدبي أكثر منها مدرسة ذات رؤية تاريخية .

لا شك أنّه كان لها في الستينات هالة عظيمة في فرنسا ثم انتقلت أيضاً إلى انكلترا ، ثم إلى أمريكا ، وتأصلت في ألمانيا الاتّحادية في الأقل . لكن وهجها خفت الآن ، ولكنا لا نستطيع أن نقول إنّها انتهت نهائياً . إنّها الآن تأخذ أبعاداً أعمق . الآن في فرنسا بدأوا يعودون مرة أخرى إلى المضمون والدلالة الاجتماعية . ودلالة اجتماعية الأدب تبرز من جديد ، علم اجتماع الأدب هو الآن في المقدمة في الكثير من الدراسات ، ولكننا لا نستطيع أن نقول إنّها انتهت ، نقول إن غلواءها قد خفّت . وأزعم ، بدون أن أتطرق إلى مسائل سياسية في ما سأقول ، أن هناك مدرسة في الاتّحاد السوفياتي هي امتداد للمدرسة الشكلية الروسية القديمة ، ولكنها خرجت من حدود الشكلية . وبالمناسبة فإنّ الشكلانيين الروس يُظلَمون عندما يقال عنهم إنّهم كانوا يقفون عند الشكلية . بالعكس ، هم قالوا : « نحن ندرس ناحية » ، ولكن

ليس معنى هذا أننا نغضّ من قيمة الجانب المضموني . الآن هناك مدرسة كبيرة في الاتحاد السوفياتي كان رائدها الأول باختين الذي كان تلميذاً للمدرسة الشكلانية ، ولكنه تطور واستفاد من المادية الجدلية ليضيف إلى المدرسة الشكلية . والآن الكاتب الذي يواصل طريقه ، وله معهد الدراسات اللغوية في ثارتو في إحدى جمهوريات الاتحاد السوفياتي ، هو ليتمان الذي يقوم بدراسات عظيمة في الألسنيات . وهو يدرس أيضاً النص الداخلي ولكنه لا يقف عند حدود الأدب . هو يدرس الصورة الفنية بشكل عام في الأدب ، وفي الموسيقى ، وفي السينما ، وفي المسرح ، ويقوم بدراسة جمالية بعيدة وعميقة ، ودراسة علمية ،وحاول أيضاً أن يؤسس الإبداع الجمالي ، أو علم الإبداع الأدبي ، أو الخلق . بعضهم أخذ كلمة « بويتيكا » كما هي فظنّها الشاعرية . ليتمان يدرس دراسة علمية معملية ،وهي مدرسة كبيرة تبحث فعلاً عن البنية الداخلية للعمل الفني . لا يمكن دراسة جسم الإنسان بدون بنية . الطبيب لا يمكن أن يشخّص بدون أن يعرف البنية . ولكن القضية هي أن تقف عند وصف العلاقة بين الدماغ والقدم وحركة الأعصاب، أو ترى أيضاً حركة الدم وحركة الأعصاب وسيكولوجيتي واجتماعياتي وعلاقاتي . كذلك النص الأدبي أن تأخذه متفرداً أو تناقشه . ان الاقتصار على البنيوية هو الذي بدا يخفت ، والوقوف عندها والمغالاة في شكلانيتها وليس فقط مشكليتها هو الذي اختفى . ولكن ويا للأسف ، يخفت هذا في الغرب ، ويزدهر في الشرق . الوجودية ، هل تذكر؟ الوجودية عندما بدأت تختفي في الغرب تحولت عندنا إلى أعلام مرفوعة في وجه الفكر العلمي .

على أية حالة ، هناك بعض من يحاولون الاستفادة من المدرسة البنيوية، ولكنهم يطورونها تطويراً جدلياً. هناك مثلاً في لبنان ناقدة جديرة بكل تقدير وهي يمنى العيد . يمنى العيد لها مساهمات جيدة . خالدة سعيد لها أيضاً مساهمات جيدة في تحليل النقد وخاصة في الرواية ، والشعر أحياناً ، ولكن يغلب عليها أحياناً الجانب الشكلاني جداً ، والشكلي جداً ، والوقوف عند الحدود الوصفية ، تحويل العمل الفني « للعصفورة الصغيرة » إلى مربعات ومثلثات « ومش عارف ايه » لكنها مفيدة هناك الناقد الآخر كمال أبو ديب ، ولا أعرف ما إذا كان أردنياً أو سورياً ، والحقيقة أنه ناقد كبير وله لمحات جيدة وهو متأثر لا شك بالمدرسة البنيوية التكوينية الخاصة بديوكاشيه الذي هو تلميذ لوكاش ، ولوسيان غولدمان . وفي المغرب هناك محمد

برادة الذي له باع كبيرة في النقد الأدبي وهو امتداد مثل كمال أبو ديب ، مع تمايز ، للمدرسة التكوينية ، مدرسة غولدمان .

وفي تقديري أنّ المدرسة البنيوية موجودة في العالم العربي ، ولكن البعض يستنسخها استنساخاً والبعض يحاول أن يستفيد منها ، ولكن لا يقف عندها . في مصر عندنا مجلة نقدية مهمة اسمها « فصول » ، وهي مجلة بالغة القيمة وبالغة العمق في الحقيقة ، ويغلب على بعض مقالاتها الاتجاهات البنيوية . وعندنا ناقدة مجتهدة جداً وهي سيزا قاسم ولها دراسة بنيوية عن ثلاثية نجيب محفوظ وهي ناقدة ، تغالي أحياناً في الجانب الوصفي ، وتقع في الشكلانية. وهناك ناقدة ، دارسة عراقية ، متزوجة من أمريكي وتعمل في الجامعة الأمريكية في القاهرة ، اسمها فريال غزول ولها دراسة قيمة جداً عن ألف ليلة ، تحاول أن تعالجها من الزاوية البنيوية ، ولها تحليلات شعرية جيدة . لها تحليل بالغ القيمة لإحدى قصائد محمد عفيفي مطر الصعبة ، ولها اجتهادات . بالرغم من أنّها تستفيد من البنيوية ولكنها تتجاوزها بثقافتها الرفيعة ، لأنّها على جانب رفيع من الثقافة . هناك اجتهادات أخرى كثيرة ، ولكن اجتهادات استنساخية ، تقليدية ، كما هي العادة ، وهناك محاولات للإبداع . وفي تقديري أنّ العالم العربي الآن يغلي بالمحاولات والممارسات التي ينبض بعضها بالجد .

**□ سألت مرة أحد النقاد العرب الكبار عن رأيه بالمنهج المادي التاريخي الذي تلتزمه فقال لي إنّ هذا المنهج لا يقع في إطار النقد .**

ـ من حقه أن يقول ما يريد وأنا أحترم كل رأي آخر . ولكن في تقديري أنّ النقد الأدبي الذي يستند إلى الفكر المادي يكاد يكون له السيادة في عالم النقد العربي بشكل أو بآخر ، بمستوى أو بآخر ، بل يكاد يكون النقد الأدبي خلال الخمسينات والستينات، وتغلب عليه هذه المدرسة، وإن اختلفت طبعاً المستويات. فالمرحلة الحالية بتأثير المنهج البنيوي ، وبتأثير أدونيس ورؤيته للحداثة ومدرسة الحداثة ومدرسة شعره إلى حد ، تبرز المدرسة البنيوية . ولكني أعتبر أن هذه المدرسة مجدبة وليس في نتاجها لمعان . وفي تقديري أنّ هذه المدرسة المادية التاريخية في أغلب الكتابات النقدية هي التي لها الغلبة . أبو ديب، رغم تأثره بالبنيوية ، ولكنها البنيوية التكوينية التي هي امتداد للوكاش المتأثر بالمادية الجدلية . أيضاً لوسيان غولدمان يتكلم عن نفسه على أساس أنّه متأثر بها . كذلك محمد برادة في نقده . يُمنى العيد في تطبيقاتها تطبق

المنهج نفسه. إنّها تستفيد من البنيوية ، ولكن برؤيتها وثقافتها تجدها في النهاية تنتمي لتلك المدرسة . في مصر علي الراعي من أبرز نقادنا ، لويس عوض سواء كان قريباً منا أو بعيداً ، متأثر بالمدرسة نفسها . من أبرز ناقد في مصر ؟ علي الراعي ولويس عوض ،وهما من أصحاب الرؤية المادية والجدلية للنقد الأدبي سواء اقتربا من الماركسية أو ابتعدا ، أو تباعدت المسافة أو تباعد التطبيق . قد تكون رؤية لويس عوض أقرب إلى تفسيرات تقع في الجانب الأسطوري . هو بدأ بالتحليل الاجتماعي ليغلب عليه الجانب الاجتماعي متأثراً بكوديل الإنكليزي في دراساته عن الأدب الإنكليزي دراسة اجتماعية بحتة . ثم بعد ذلك دراساته الاجتماعية أخذت البعد الإنساني أكثر من البعد الطبقي الاجتماعي . علي الراعي مستمر في دراسات اجتماعية . حتى مدرسة الأمناء التي منها عز الدين اسماعيل اهتمت بجانب آخر غير الجانب الجمالي، حتى في البداية ، الجانب السيكولوجي تذكر دراسات الشيخ أمين الخولي الأستاذ الجليل حقيقة . كان مهتماً بالجانب النفسي في العمل الأدبي . له دراسة مهمة عن أبي العلاء المعري ،دراسة نفسانية . لم يهتم الأمناء بالجانب الاجتماعي ، ولكنهم اهتموا بالجانب ألنفسي . دراسة مصطفى ناصف أيضاً .حتى في بعض الدراسات القرآنية الشيخ خلف الله في تحليلاته القرآنية . عبد القادر القط هو بين الجانب النفسي والجانب الاجتماعي . رجاء النقاش يهتم جداً بالجانب الاجتماعي وقد تأثر جداً بالمدرسة الماركسية .

عز الدين اسماعيل يغلب عليه الجانب السيكولوجي. له كتاب سيكولوجية المسرح وكتب أخرى من نوع الأساس النفسي للمسرح . لا أذكر بالضبط في الأيام الأخيرة نجده يهتم أيضاً بالجانب النفسي، ولكنه يحاول أن يغلب عليه بعض الدراسات المنهجية. في تقديري أنّ المدرسة الجدلية في النقد الأدبي يكاد يكون لها السيادة في النقد الأدبي بشكل أو بآخر ، وهي مؤثرة لها ثقل ووزن في النقد الأدبي حتى في المرحلة الحالية التي بدأت تكتشف فيها نظرية الحداثة .

**□ أريد أن أعرف رأيكم في مقولة شائعة كثيراً عندنا هي الحداثة . .**

ـ الحداثة بمعنى التحديث أو التجديد لا أحد يختلف في هذا . لكن القضية هي قضية المصطلح ومضمونه . كل الناس مع الجديد وكلنا مع التجديد ولا حدود للإبداع البشري . من الصعب أن نقيم منهجاً إجرائياً واحداً للنقد لأنّ الإبداع دائماً

متجدد . ولا شك أننا مع التجدد والتحديث والخلق إلى لا حدّ ، أو بغير حدود . ولكن أدونيس وجماعته يحاولون باسم الحداثة أن يروا ضرورة أو حتمية إفقاد العمل الفني ، حتى يكون فنياً ، وإفقاد العمل الأدبي لكي يكون أدبياً ، دلالته الاجتماعية سواء في ذاته أو في تناوله نقدياً ، وبالتالي محاولة طمس الدلالة الاجتماعية والبعد عنها باسم الخلق المطلق ، باسم الإبداع . « ويثوّرون الأدب بهذا » ، كما يقولون . « نخلق معادلاً فنياً للثورة الاجتماعية » . هناك ثورة اجتماعية في الواقع ، وهناك ثورة في الأدب لا تكون بالتعبير عن الثورة الاجتماعية مضمونياً ، ولكن بالثورة كلها ، الثورة في التركيبات البنيوية ، الثورة في التركيبات اللغوية ، الثورة في الصيغ والدلالات ، وبالتالي فهي المعادل الموضوعي للثورة الاجتماعية ، الأدب تعبير عن الواقع ،تعبير جمالي عن الواقع. إن لم يكن يعبر عن الواقع فهو هروب من الواقع . وفي رأيي أنّ حركة الحداثة عند أدونيس ومن لف لفّه ، ليست حركة ثورية ، إنّها ثورة زائفة . إنّها ثورية البورجوازي الصغير في رأيي مع احترامي لكل إنسان . إنّ كبار كتّاب العالم في أمريكا اللاتينية حيث أعظم رواية ، وفي فرنسا حيث الشعر الجيد ، لا أحد يتكلم إلّا عن الحياة ، الحياة بصور الخصب فيها ، وهنا نحن نتكلم عن المطلقيات والتصوف . التصوف الإسلامي في القرنين الثالث والرابع كان شيئاً رائعاً جداً ، وكان معركة من أجل الحياة ، كان معركة ضد السلطة ، وكان رفضاً حقيقياً للسلطة الدنيوية أن تكون وسيطاً بين الإنسان والخالق. كان التصوف رفضاً للسلطة القائمة ، نوعاً من المقاومة . الحلاج لم يقتلوه لأنّه كتب الطواسين أو لأنّه قال أنا الله ، قُتل لأنّه كان يؤثر في العامة وكانت العامة تتأثر به ، وكان يتزوج وله أولاد . الآن يتخذون التصوف للتعبير عن ماذا ؟ عن الحداثة . ليس هذا سيّئاً ، ولكنهم باستخدام الأدوات التراثية لا يكون إدراكهم واعياً بقدر ما يشطحون بعيداً عن الواقع في وقت لا نحتاج فيه إلى الشطح، بل إلى مزيد من الوعي واليقظة والفاعلية في تغيير الواقع ، أنا لا أقول إنّ الشاعر يعمل شعارات وينزل إلى الواقع ، إنّما أطلب منه أن يفتّح وجداني ، يفتّح رؤيتي للأشياء ، يعطيني بهجة للحياة. البهجة الصحية الكبيرة في رأيي هي ثورة في مناقشة لي مع طه حسين قلت له إنّ القضية ليست قضية رؤية اجتماعية للأدب ، يكون الأدب موضوعية المجتمع ، لأنّ قصة الحب قصة اجتماعية . قصة روميو وجوليت قصة اجتماعية . الحب دلالة اجتماعية رائعة جداً ويُلغي المشاكل. وقلت له عندما نتكلم حتى عن اجتماعية الأدب ودلالة الأدب لا

نتكلم عن الموضوع الاجتماعي في الأدب ، الدلالة الاجتماعية في الأدب يمكن أن تظهر في قصة حب ، نجدها حتى في وصف الطبيعة، وصف ابن الرومي للطبيعة : « تبرّجت بعد حياء وخفر/ تبرج الأنثى تصدّت للذكر» . وصف جميل ذو دلالة ، وله دلالة نفسية ودلالة اجتماعية وفيه مفهوم أيضاً للمرأة . فيه حاجات كثيرة. في وقت يقول فيه أحمد شوقي: تلك الطبيعة . . تلك . . رؤية أخرى للطبيعة . أستطيع أن أكتشف أنّها رؤية اجتماعية للطبيعة . عندما يتكلم علي محمود طه عن الطبيعة بشكل ، عندما يتكلم محمود حسن اسماعيل عن القرية بشكل آخر ، عندما يتكلم كمال عبد الحليم يقول بشكل آخر ، إذن سنجد رؤية الطبيعة رؤية اجتماعية لأنّ الطبيعة ليست طبيعة منفصلة كل الانفصال، وحديثي عنها ليس حديثاً منفصلاً عن الواقع .

الحداثة محاولة لاقتلاع الإنسان عن واقعه ، وباسم التجدد والتحديث . مرحباً بالتجديد ، ولكن التجديد الذي يعبّر عن إحساسنا بالحياة ، ومرحباً بالشطحات الإبداعية التي نكتشف بها ، ولكن لا نتغرّب منها .

يمكن أن تنبت لي إصبع سادسة في يدي . هل هذا جديد ؟ هل هو جديد حقاً ؟ ألا يُخشى أن تعرقل لي حركة اليد . إذن إضافة الإصبع السادسة ليست جديدة رغم أنّها إضافة ،ولكنها قد تكون معرقلة ليدي . المهم كيف حال يدي ؟ قد تكون بالأصابع الخمس ، بالشكل القديم ،أفضل. بالشكل القديم قد أطوّر وظيفة الأصابع الخمس التقليدية هذه وأصنع منها شيئاً عظيماً . أنا ما أزال أحب شعر الشاعر العراقي الكبير محمد مهدي الجواهري . هل مشكلة الجواهري أنّه عبّر بالشكل القديم ؟ أي شكل قديم ؟ المهم الروح ، والدلالات ، والعمق والفاعلية وما يهزني من شعر . وفي نفس الوقت أتذوق الشعر الحديث . أتذوق شعر نزار قباني . هذه كلها اجتهادات مختلفة ،لكني لا أستطيع أن أقول كما قال لي أدونيس مرة في مؤتمر في لندن : إنّ الشعر هو ما ينشر في مجلة « شعر » ، أو أنّ ما لا يُنشر في مجلة « شعر » ليس بشعر . . وبالتالي هناك قياس معه لشاعرية الشعر . لا يمكن هذا . لقد قلت مرة في مقالة لي عن أدونيس إننا لو طبقنا معياره للشعر على شكسبير لأخرجنا أغلب شعر شكسبير من الشعر . وأخرجنا أبا العلاء كله من الشعر .

**□ وكيف تنظر إلى الشعر العربي في الوقت الراهن ؟**

ـ الشعر الآن مسألة إشكالية . في رأيي أنّ هناك جديداً ، هناك جديد في الشعر العربي الآن ولكن هذا الجديد لم يتخلّق بعد تخلقاً صحياً متكاملاً . طبعاً لا تكامل نهائي في الشعر، ولكن الشعر يريد الآن أن يكسر مرحلة جمالية معينة ، ويكتشف مرحلة جمالية جديدة ، ولكن في كسره لهذه المرحلة ، وهذه عملية صحية ، قطيعة للحياة. القطعية ضرورية للتعبير عن التجدد . قطيعة جمالية ولكنها في نفس الوقت تتكشف فتكون قطيعة للحياة كذلك . شعر نابع من الرأس ومن الذكاء ومن الثقافة أكثر من أنّه نابع من خبرة حية . ولهذا ما نزال نتذوق هؤلاء الشعراء الكبار لأنّهم يعبرون عن خبرات حية . أنا مثلاً أتابع بعض الشعراء الجدد في مصر ، يسمون مدرسة السبعينات والثمانينات والحساسية الجديدة ، رغم أنني أكره هذه التسمية . وألاحظ أنّ الذي يقترب منهم من خبرة الحياة ، شعره يتألق أكثر . أحد شعراء هذه المدرسة كان في بيروت في فترة الحصار والمعركة . كان شعره قبل ذلك يغلب عليه الطابع الغامض البعيد المحلق الشاطح الذي يتأثر تأثراً كبيراً بأدونيس، بمرحلة شعره الأخيرة ، وعندما قامت معركة بيروت وكان هناك ، كتب شعراً مستخدماً نفس المنهج ولكنه متأثر بخبرة حيّة كبيرة . شعره اختلف . الاقتراب من الحياة شيء مهم . ولنكتشف ما نشاء من أساليب التعبير التي تضاعف إدراكنا للحياة واكتشافنا لخبرات الحياة، ولكن ليس تلك التي تغرّبنا عنها . كثير من الشعر الحديث فيه غربة عن الحياة . فيه جرأة في التعبير وهذا مستحب ، ولكن فيه غربة عن الحياة. الكن لو استطعنا أن نجمع بين جرأة التعبير والاكتشاف الجمالي والقدرة على استيعاب خبرة الحياة والالتصاق بحركتها والتعبير عن معاناتها وما فيها من جديد حقيقي ، لبدأت صفحة جديدة في الشعر العربي ، وأعتقد أنّ هناك الآن ملامح لها .

**□ وهل تلحّ على عنصر الموسيقى في الشعر ؟ وما هو رأيك بما يسمى قصيدة النثر ؟**

ـ وما هي الموسيقى ؟ الموسيقى تختلف . هناك الموسيقى الزاعقة ، الموسيقى النمطية ، هناك الموسيقى السيمترية ، الموسيقى الطربية ، الموسيقى التعبيرية ، الموسيقى الداخلية ، الموسيقى الخارجية ، في رأيي أنّ الموسيقى جزء من صياغة العمل الفني . بمقدار ارتباط هذه الموسيقى في المساعدة على تعبيرية العمل تكون

صحيحة . هناك أعمال موسيقاها جهيرة جداً ، فترفضها . وهناك أعمال موسيقاها خافتة جداً ، لا تكاد تُحَسّ أو تُرى ، فتقبلها . وبالتالي فليس هناك معيار نهائي ومطلق . الأمر يتوقف على مدى الاستخدام ومدى تعبيرية موسيقى العمل الفني . لكن لا بدّ من موسيقى ، المسرح فيه إيقاع . الجملة المسرحية هي جملة، أي عمل فني آخر . جملة الحوار المسرحي لها موسيقاها الخاصة ، لها موسيقاها المسرحية . كذلك هناك موسيقى شعرية ، في التقديم والتأخير ، هناك إيقاع ما وإلاّ لم تكن أمام قصيدة .

أنا لا أفهم فكرة الشعر/ النثر ، قصيدة النثر إمّا قصيدة وإمّا نثر . يمكن أن تكون قصيدة على غير بحور الخليل ، يمكن أن تكون القصيدة بدون بحور إطلاقاً ، لكن لا بد من نغم ما ، من موسيقى ما . إنّما ليس هناك معيار نهائي وثابت وحاسم .

( آفاق عربية حزيران ١٩٨٨ )

# مع د. محيي الدين صبحي

□ هل يمكن أن يكون هناك تحديث شعري من خارج الشعرية العربية ؟ هل يمكن أن ننشيء عمارة شعرية عربية حديثة بمادة مجلوبة من الخارج ؟

ـ إذا بدأنا السؤال من آخره يمكن القول ببساطة إنّ الله وحده قادر على الخلق من عدم ، أمّا بقية المبدعين مهما تسامقوا فهم يحتاجون إلى الإبداع من مواد موجودة بين أيديهم . في حالة الشعر نحن بحاجة إلى اللغة والإيقاعات والرؤى والأحلام القومية لأنّ الشعر تعبير عن الرؤية الجماعية للأمّة . الشعر ليس تعبيراً فردياً . مصطلح التعبير الفردي أو الشعر الفردي مصطلح متناقض كلياً ، وهو وهم أدخلته الرومانسية في برهة من لحظاتها وتخلت عنه أوروبا . ولكن بفعل ضحالة مستوردي الأفكار ، وحبّ الصرعات الصحفية،إذا صح القول ، حُوّل الشعر إلى تعبير فردي فصارت الشاعرة إذا أعجبتها « كرافات » مبدع صنعت منها قصيدة ، وإذا طريقتها في المشي أثارته ، صنع الشاعر انطلاقاً من هذه الطريقة قصيدة . وهذا تم في حيز التبادل الاجتماعي وليس في حيز الشعر. الشعر الذي يستوفي شروط تحققه، أو الذي يستحق أن يُسمى شعراً ، هو ما يعبر عن رؤية جماعية ، وبالتالي فهو غارق ومستغرق في الجماعة . ليس هناك للفرد سوى النكهة الخاصة بالأداء ، طريقة تنظيم الأفكار ، والتجربة الفردية في لحظة قبل أن تنفتح على التجربة العامة .

لذلك فإنّ دور الفردية في الإبداع محدود جداً . الأديب ، الشاعر ، محدود بلغة ، محدود بأوزان ، محدود بتصور للطبيعة . هذه كلها موروثات . محدود بقيم وخلقيات، وهذه من الموروث أيضاً . إذا عرفنا حصة ما هو جماعي في الشعر نستطيع أن نحدد دور الإبداع الفردي . ونجد أنّه دور ضئيل مهما مطّطناه لا يصل إلى عشرين بالمئة بأقصى حالات العبقرية الفردية . هذا إذا أردنا إنشاء علاقة بين المبدع وجمهوره . فلا بد للشاعر من أن يخاطب جمهوره بلغة يفهمها وبطريقة يفهمها . أمّا

حديث « القطيعة مع التراث » بدعوى التجديد ، فهو حديث صحافة . يلحق بالحديث الصحافي الإبداع الشعري من الخمسينات إلى اليوم ، وكذلك الحديث عن جيل الروّاد وما أشبه، فهذا كله من أحاديث الصحافة ، وذلك لسبب بسيط جداً. من الذي اخترع الوزن الجديد أو التفعيلة ؟ نازك الملائكة فرضاً . نازك الملائكة شاعرة فردية محدودة الموهبة الشعرية كما أثبت إنتاجها خلال ثلاثين سنة . ملكتها الشعرية محدودة وشعرها في صباها لا يتجاوز الأحزان والهواجس الفردية . رثاء عمتي ، رثاء خالتي . حاولت الانتحار ، حسب ما ورد في بعض قصائدها ، عدّة مرات . شعرها شعر فردي بالمطلق . هذه الذات المنغلقة على نفسها تأثرت بحادثة ، وهي وبأ الكوليرا في مصر . حين أرادت أن تعبّر عن حادثة موضوعية جرت في الخارج انكسر الوزن في نفسها . الشاعرة الذاتية تجاه التعبير عن حادثة موضوعية خارجية انكسر الوزن في نفسها فأنشأت قصيدة الكوليرا وهي قصيدة باردة وباهتة ومن أردأ شعرها . كل شعر نازك أفضل من قصيدة الكوليرا .

ولكن نازك لتبرر طريقتها قالت إنّ الوزن الجديد غير قابل للحشو ، وإنّ البيت الشعري التقليدي يحتمل الحشو وجاءت بشواهد من أبيات رديئة . الكلام الرديء ، شعره ونثره ، منظوماً ومنثوراً ، يكون رديئاً لأنّه مليء بالحشو وخارج عن فن القول . بعد عشر سنوات أصدرت نازك كتاباً جيداً اسمه « قضايا الشعر المعاصر » تعترف فيه بسذاجة مدهشة أنّها اكتشفت أنّ الشعراء الذين استخدموا الأوزان الجديدة ، أو التفعيلة ، أيضاً ينتجون شعراً رديئاً ، وأنّ الوزن الجديد أكثر قابلية للحشو من الأوزان التقليدية . هذا لا ينبىء عن سذاجتها فقط ، وإنّما يبين مسألة غابت عن الجميع إطلاقاً ، وهي أنّ التجديد الشعري غير التغيير العروضي . ما قامت به نازك هو تغيير عروضي وليس تجديداً شعرياً ، ولذلك تُعتبر نازك أبرع عروضية بعد الخليل . دراساتها العروضية جيدة ومعتمدة . أمّا نظريتها في القول الشعري فساقطة ومنقولة . من الذي أخذ هذه الطريقة واستخدمها بطريقة علمية وشعرية ، لا بطريقة صحافية ؟ بدأ بها السياب وتلقفها البياتي وخليل حاوي في وقت واحد . بين الخمسين والرابعة والخمسين ، هؤلاء الثلاثة هم الذين قاموا بالثورة الشعرية . والتجديد الشعري الحقيقي عن طريق إدخال الرؤى الجماعية في القصيدة .

**□ وما هو التجديد الحقيقي الذي اضطلع به السياب والبياتي وحاوي ؟**

ـ طبعاً أنا أتحدث عن أجود إنتاجهم . ليس عن الجيد ولا عن الوسط . أجود إنتاجهم: مثلاً قصيدة « أنشودة المطر » للسياب، وقصيدته أيضاً في المغرب العربي: رأيت اسمي على صخرة واسم محمدٍ والله . . بعض القصائد الجيدة للبياتي من ديوان « أباريق مهشمة » ، وقصائد خليل حاوي الأولى الموجودة في ديوانه الأول « الناي والريح » . إذا قرأت أي قصيدة من هذه القصائد تجد أنّه من الصعب أن تحصرها بموضوع . مثلاً قصيدة «أنشودة المطر» لا هي عن العراق فقط ، ولا هي عن المطر فقط ، ولا هي عن الانبعاث فقط ، ولا هي غنائية أو قصيدة حنين فقط . كذلك بعض قصائد « أباريق مهشمة » . كذلك بعض نتاج خليل حاوي .

هذا الشعر يسمى شعر التجربة . الشعر التجريبي غير ذلك. إنّه الشعر الذي يتصرف فيه الشاعر عن وعي بمكوّنات القصيدة ليوجد مكونات أخرى لها ، ليعيد تشكيلها من جديد . أمّا شعر التجربة فهو الشعر الذي يوسع من رؤية القصيدة بحيث تنفتح على مختلف تيارات الأفكار والحياة وتبقى مع ذلك محتفظة بوحدة ليست هي وحدة الموضوع ، وإنّما وحدة الرؤية ، وحدة التجربة الحياتية في لحظة من اللحظات .

**□ ولكنك في هذا كله تهدر جهود آخرين ؛ جهود مجلة « شعر » ومجلة « مواقف » . .**

ـ جاء أصحاب مجلة « شعر » فأخذوا الجانب العروضي من التجديد وبدعوى المقولة الرومانطيقية التي تقول إنّ الفنان خالق فرد ، ادَّعَوْا شيئين : الأول أنّ الشعر لا علاقة له بالتراث ، والثاني أنّ كل قصيدة هي عالم منغلق على ذاته . هذا كلام أدونيس ويوسف الخال . اهتم أدونيس والخال بالجانب الشكلي وتركا المضمون الفني الذي أخذه الشعراء القوميون . لماذا ؟ لأنّ الشعراء القوميين ، السياب والبياتي وحاوي ، كانوا ملتزمين بقضية تحرر الأمة العربية . لذلك تسمع في قصائدهم هذا الهدير الجماعي وتُعدى بكهرباء اللحظات التاريخية المتواترة في سبيل تحقيق الذات العربية .

الشعر هو الوجدان القومي عبر الصيرورة التاريخية ، بينما تأتي إلى شعر جماعة «شعر» فتجده منقطعاً عن الصيرورة الاجتماعية. فنان ولد معزولاً وولد عروضياً ولا

علاقة له بالجماعة . هو يريد فرديته فلم يعد يخاطب الناس ، واستنكف عن التوصيل ، وتوقف أمام المرايا يخاطب ذاته ويؤله نفسه .

حين تراجعت المعركة القومية وحُسمت لصالح العدو تثبت هذا التيار العروضي الشكلي الفردي ، وتثبتت معه أمور رسّختها معه مجلة « شعر » كطعنات في الذوق العربي العام ، في ذوق الأجيال الصاعدة : عدم الاهتمام باللغة ، عدم معرفة التراث. هم يدعون بأنّ كل شاعر يستطيع أن يخلق لغته، وهذه مستندة إلى مقولة جميلة جداً « لفاليري » : « إنّ الشعر لغة وسط اللغة » . ڤاليري يقصد أنّ موهبة الشاعر تتركز في إيجاد قاموسٍ فردي وطريقة خاصة في النظم كالمتنبي وأبي نواس، بينما هم أخذوها لتبرير العشوائية . الانسياق مع الفردية المطلقة الذي هو مذهبهم الأساسي والسياسي وتبريرهم لمقاومة المدّ الوحدوي. مجلة «شعر» كان لها موقف سياسي عبرت عنه بصورة أدبية . موقف أيديولوجي ضد الوحدة وضد الحكم الناصري .

**□ ولكن ينسبون لِـ «شعر» أحياناً خوارق هائلة . .**

ـ من هذه الخوارق أنّها لم تقدم شاعراً جديداً ولم يستمر في الشعر أي واحد من الأسماء التي قدمتها . أدونيس كان شاعراً قبل مجلة « شعر » وبعدها ، ويوسف الخال كان شاعراً قبل المجلة وبعدها . أمّا مجموعة الشعراء الذين تحلقوا حول المجلة فلم يثبت أحد منهم خلال الثلاثين عاماً التي تلت إغلاق المجلة أنّه شاعر يستقل بشعره عن المرحلة والظرف والمجلة. وهذه من خوارق مجلة «شعر». لقد كانت تريد أن تخلق مظاهرة من المراهقين الذين ينساقون مع تيار العدمية القومية وجماح الهوى الفردي . مع موضة الوجودية في ذلك الحين ، أو السوريالية وما أشبه .

**□ إنّ ما أعرفه عن المجدد في أيّة أمة من الأمم أنّه يفخر بالانتماء إلى تراثه وإلى قضية وطنه ، إلاّ هؤلاء المجددين الذين تحلقوا حول مجلة « شعر » فقد كان التراث بالنسبة إليهم شبحاً مخيفاً أو عدواً لدوداً ، كما كانت اليهودية أقرب إليهم من العروبة .**

ـ لأنّهم لا يعرفون التراث . شيخ المجددين جبران كان أمّياً ، لا علاقة له لا باللغة العربية ولا بالتراث الأدبي . وتسلسل الأمر بالاستخفاف باللغة والوزن والتراث عند من أتى بعده . من جبران إلى بعض جماعة النعرات الإقليمية والمذهبية إلى جماعة « شعر » المتممة لها .

**□ التاريخ يشكل عبئاً أحياناً على « الأقلّوي » . .**

ـ التاريخ هو كما تنظر إليه،تتبناه،يصبح مصـدر غنى . عبد الـوهاب البيـاتي بين ١٩٧٥ و١٩٨٠ أخذ التاريخ فقدم إبداعات ليس لها مثيل في تاريخ أي شعر ، وليس الشعر العربي وحده. أسس لأول مرة في اللغة العربيـة ما يُسمى بـالرومـانس الشعري، وقدم ثلاثية لم يتنبه لهـا أي ناقـد ، لا الحداثـويون ولا الماركسيون ولا أحـد . ثلاثيـة الـرومانسي المؤلفـة من « سفر الفقـر والثورة » و« الـذي يـأتي ولا يـأتي » و« المـوت في الحياة » ويُلحَق به أيضـاً ديوان « الكتـابة عـلى الطين » . في هـذه الدواوين الأربعـة نجد محاولة إبداعية متفردة ليس لها سابقة في اللغة العربية ، ولا نجد ما يوازيها في قوة الإبداع الشعري في كل اللغات الأخرى . وأنا أقول هذا ومسؤول عنـه وأصرّ عليه . وقد برهنت عليه في أطروحـة دكتوراه في جـامعة بـيروت الأمريكيـة . هذه الـدواوين الأربعة تسير عبر خطين : الخط الأول هو إحياء أبطال التاريخ الإبداعي العـربي ، لا التاريخ السياسي أو العسكري. قـدّم في «سفر الفقـر والثورة» الحـلاج والمعري والشاعر الحديث والمهرج . في « الذي يأتي ولا يأتي » قدّم حياة عمر الخيام . في ديوان « الموت في الحياة » استدعى من العـالم الآخر أبـا فراس وديـك الجن وعدداً آخـر من الشعراء لكي يقدموا حيواتهم ويدلـوا بشهادات عن حيـاتنا . وديـوان « الكتابـة على الـطين » محاولة لأسطرة الواقع العربي ، عرضه عبر الإسقاط الأسطوري . وكل ديوان من هذه الدواوين يؤلف قصيدة واحدة .

**□ وكيف تنظر إلى الأجيال الشعرية العـربية الثـلاثة بـدءاً من السياب ورفـاقه وصولاً إلى الجيل الحالي ؟**

ـ بدأنا بتعريف الشعر على أنه تعبير عن رؤيا جمـاعية للأمّة. هـذا التعبير يصلح أن يكون مقياساً نقدياً أيضاً . تعبـير عن رؤيا جمـاعية لـلأمّة . كلمـة تعبير تعني هنـا اللغـة بأقصى طـاقاتهـا التعبيريـة ، مُخضَعةً لأحـدث تقنيات الشعـر في العالم . الشعـر العربي قادر على استيعاب كل التقنيات الحـديثة التي فشـل شعراء مجلة «شعـر» في فهمها أو تـرجمتها . أبـرز إنجاز للشعـر الأوروبي الحديث هـو الانتقال من التعبـير الذاتي إلى التعبـير الموضـوعي في القصيدة. هـذا لا تجد لـه أثـراً في مجلة «شعـر». إنهم لم يفهمـوا لضحالة ثقـافتهم ، ولاستغراقهم في أهـدافهم السياسيـة . لم يكن هدفهم أن يكـونوا شعـراء، بل كـان هدفهم الحقيقي حشـد مـظاهـرة وتضليـل النـاس عن مقـاصـدهم.

بدأ الشعر الموضوعي بروبرت براوننغ حين أصدر عـام ١٨٤٦ ديوانـاً مؤلفاً من شخصيات تاريخية تتحدث عن نفسها وأسماه «درامـاتيك مـونولـوغ»، أي الحوار الـذاتي المسرحي . هـو ليس حواراً ذاتيـاً ، ليس « مونـولغ » ، ولكنـه حوار مسرحي ذاتي . تماماً كما يقف الممثل الوحيد على المنصة ليروي تجربته بلسانه .

هذا الاتجاه الموضوعي حكم الشعر الحديث من براوننغ إلى أليـوت إلى الشعراء المحـدثين . الشعـر في العالم بـأسره يتجه الآن نحـو الموت والجفـاف . آخر الشعـراء الكبار من الأجانب كـان نيرودا . في الإنكليـزية لا يـوجد شعـر الآن يستحق الإشارة إليه وليست هناك أعمال شعرية كبرى ، ولا تجديد ولا تقنيات مستحدثة . فالشعـر في كـل مكان في العـالم الآن يضوي . ولكننـا، نحن العرب، أمـة الشعر. نحن أمـة تراث من الشعر الجميل ، هل تعلم أنّ العرب هم الأمّة الوحيدة في العالم المتـوسطي التي لم تقع تحت قبضة أرسطو في الشعر . وحـين وضع عبـد القاهـر الجرجـاني نظريـة عمود الشعـر بأنّها شرف المعنى واستقـامتـه وصحـة اللفظ ودقتـه وكـثرة التشـابيـه والأمثـال والأبيات الشاردة كان يتعمد أن يسقط نظرية المحاكاة لأرسطو ليبين أنّها لا تنـطبق على الشعـر العربي. ولهـذا السبب تجد بكـل بسـاطـة أنّ الفـلاسفـة العـرب الـذين درسـوا « البويطيقا » لأرسطاطاليس لم يستطيعوا أن يؤثروا في الحركة الشعرية عـلى الإطلاق ، ولم يفهموا الشعر العربي . فهم الشعر العربي النقاد العـرب . لا الكندي ولا الفـارابي ولا سواهما من الفـلاسفة العـرب استطاع أن يتنـاول الشعر العـربي لأنّه درس نـظرية تقوم على المحاكاة، في حين أنّ الشعر العـربي هو الشعـر الوحيـد في العالم الـذي لا يقوم على المحاكاة ، وهو ما توصل إليه الشعر الأوروبي في الحركـة الرمـزية . فصـل الشعر عن المسرح . عجـز الشعر الأوروبي خـلال ألفي سنة أن يفصـل بين التمثيـل والقول الشعـري الصافي، لـذلك اخـترع الرمـزيون كلمـة الشعر الصـافي. ماذا عنـوا بالشعـر الصـافي ؟ هو الشعـر الذي لا يعـبر لا عن شخصيـة ولا عن مـوقف . إنّه تـأمـل في المشـاهد والـوجدان . هـذا انطلق مـع الحركـة الرومـانسية ووصـل إلى ذروته بـابنتها الشرعية التي هي الرمزية .

الشعر العربي بدأ من هذا المنظور . هذا المـيراث العظيم بغنـائياتـه ، بصوره ، بسحره ، بالقيم العـربية التي ينشرهـا، بالنجـدة والبأس والكـرم والشجاعـة والمروءة والتسـامح ، بغـرامه بـالجمال ، بتقـديسه للحب . حـين تُسقط كـل هـذه الأمـور من

حساب الشعر، يظهر لك الآن ما هو نتاج مجلة «شعر». تراث مجلة «شعر» هو الكلام مطروحاً منه التراث . في أحسن الأحوال هو شكل محض ، وفي أسوأها هو ليس له علاقة بالشعر. وأنا لا أتكلم من زاوية سياسية .

□ وأدونيـــس ؟

ـ أدونيس ظل شاعراً حتى « أغاني مهيار » التي صدرت عام ١٩٦٥ كما أظن . وبعد ذلك دخل في نطاق الاجتهادات الشعرية فكفّ عن أن يكون شاعراً . الآن هو شاعر تجريبي ، يقوم بمحاولات منها الأصيل ومنها المسروق ومنها المنحول. إنّما حصيلتها إفساد الناشئة وتدمير الذوق العام وهزيمته الشخصية . هو يرى تماماً مثل المصاب بالسرطان أو بالجذام يرى نفسه وهو يموت. تتساقط أعضاؤه أمام عينيه، ومع ذلك يصر على أنّه ما زال على قيد الحياة . أدونيس يرى أدونيس يموت . يموت شعرياً ويموت إبداعياً فيحيي نفسه عن أحد طريقين : إمّا عن طريق الشبيبة التي تلحقه ولا تفهم شيئاً لا في الشعر ولا في سواه . كل من لحق بأدونيس بإخلاص انفك عنه . وإمّا عن طريق الارتماء في أحضان الأوساط الفرنسية التي تضع أمامه جزرة لكي يستمر في الركض وراء جائزة نوبل أو جوائز أدبية أخرى .

□ وخليـــل حـاوي ؟

ـ خليل حاوي هو أول شاعر حديث استطاع أن يستخدم الأسطورة والنموذج البديل عن وعي . ما هو النموذج البديل ؟ هو البطل الذي يصوّر تجارب أمّة في قطاع من قطاعات الحياة . مثلاً السندباد هو نموذج بديل لأنّ السندباد يتناسخ في تجربة كل واحد منا ، في مغامرته مع هذه المحيطات الكبيرة التي تُسمى الحياة . خليل حاوي شاعر كبير بإنجازه . إنجاز بأقصى درجته من التوتر مستخدماً أعمق النماذج البدئية في الوجدان الجمعي العربي . رؤيا اليعازر ، حلم كل إنسان إذا مات أن يُبعث . هذا نموذج بدئي . مات وبُعث . ولكن خليل حاوي حين وضع اليعازر في أزمة انفصال سورية عن مصر ، زمن الجمهورية العربية المتحدة ، جعل اليعازر يُبعث ميتاً . هو الحي الميت الذي يكره الحياة ولا يرى جدوى منها .

□ وهذا النقد الذي يقلّد القصيدة الحديثة في غموضها ؟

ـ لأنّك واعٍ لأزمة الوجدان القومي على كل الأصعدة تستطيع أن تضع يدك على مفاصل في الحياة الثقافية. بالنسبة لغموض النقد أقول أولاً إنّ مهمة الناقد

الأساسية أن يتمثل التجربة الأدبية ويقدمها للقارىء مشروحة مفصلة من حيث التقنيات ومن حيث المضمون والرؤية العامة للحياة ، أي رؤية الأديب للحياة . والنقد مثل الشعر تماماً . حين يكون الشعر مجلوباً يكون هجيناً ، وحين يكون نابعاً من صميم تراثه ومجتمعه يكون أصيلاً . كذلك الحال في النقد . حين ينبع النقد من الفكر العربي والمعرفة العربية والعقل العربي والوجدان العربي يكون أصيلاً . لا أقصد هنا الانغلاق ولا أقصد «بالعربي» الجرجاني أو الآمدي أو حازم القرطاجني « العربي » أي الفكر القادر على تمثل كل المذاهب وإخضاعها لمقتضيات الشعر العربي .

ما هو النقد الغامض في النتاج النقدي الحالي ؟ البنيوية التي لم يسْتفد منها أحد بشيء، والماركسية الرثة التي تصنّف الأديب إلى بورجوازي وغير بورجوازي، هذا عمل مخابرات لا عمل نقاد . الماركسي الذي يبدأ بتصنيف الأديب إلى بورجوازي وغير ذلك يقوم بعمل مخابراتي . يلخص المضمون ويصنفه ضمن المقولات الطبقية . ولكن أين جمالية العمل الفني وبناؤه ؟ الناقد الماركسي عاجز بالتكوين وبالعقيدة عن النظر إلى البنية. وحين حاول أن يكون فهيماً وعانق الماركسية مع البنيوية، نتج ما ترى من إيجاد نصوص تقوم على رصف ألفاظ مفاهيمية دون القدرة على إنشاء سياق فكري والوصول إلى حكم معلل. النقد في جوهره هو تمييز الأجود من الجيّد لأنّ الرديء كل الناس تعرفه .

في المنظور البنيوي ليس هناك جيد ورديء ، الكل يخضع لمنهج واحد ، وفي الأخير يضعون لك جداول لوغاريتمات ويعطونه أرقاماً. هنا تخلّى البحث عن الحكم وبالتالي لم يعد نقداً . انتهت البنيوية وهي تبدأ ، هي لا تمثل إلاّ أصحابها عديمي الثقافة . جاك بيرك اخترع مسألة أو شهادة هي بين الحصان والحمار ، أي المنزلة الوسط، وسماها «الحلقة الثالثة». حامل هذه الشهادة عالم جاهل أو جاهل عالم. وجاك بيرك يعرف احترام العرب للقب « دكتورا » فأراد أن يزيف هذا المفهوم عندها. امتلأ العالم العربي بدكاترة جَهَلة لا يعرفون شيئاً إلاّ الدروس التي تلقوها في الجامعة . وبما أنّ نتاجهم لا يصدر عن أصالة فقد سقط حتى خلال نشره. وأنا أتحدى من يقول لي عن أي كتاب له أثر في تكوين الذوق أو في زيادة المعرفة بالأدب العربي امنشأ على الطريقة الماركسية البنيوية أو على الطريق الماركسية أو البنيوية .

**□ ومناهج النقـــد ؟**

ـ أنـا عندي مبـدأان ، الأول : ليس للناقـد منهج وليس للنـاقد ذوق . النـاقد الحقيقي ليس له منهج وليس له ذوق . ليس له ذوق بمعنى أنّه يجب ألاّ ينحاز من ذوق إلى ذوق ، أن يتملك ذائقـة متعـددة الحسـاسيات من جهـة ، وأن يتخـلى عن كـل مفاهيمه أمام النص الأدبي . أنا نـاقد بـلا منهج . عمـلي اكتشاف منهـج النص الأدبي الذي أتعامل معه . منهج النص الأدبي هو الذي يحمل إليّ المنهـج النقدي لأنّ كـل أثر كبير ، كل ديوان عظيم ، كل قصيدة كبيرة ، تحمل منهجها من داخلها وتفـرضه عـلى الناقد فرضاً . وأي ناقد يأتي بمنهج ليطبقه عـلى النص يحتاج إلى قـطع أطراف النص، أو إلى مـطه لكي يأتي متنـاسباً مـع المقيـاس الخـارجي . يجب أن ينـظر النقـد إلى الأثـر الشعري بتصوف ، وأن يتقمصه إلى درجة يستطيع معها مسايرته في اكتشاف النص . يعني أنت بحاجة إلى تـأمل القصيـدة مئات المـرات والساعـات حتى تتحدث هي عن نفسها دون أن يعني هذا على الإطلاق أنك كناقـد تنقل انـطباعـات . الناقـد لا ينقل انطباعات .

النقدعلم وفن. لذلك هو اشكالي وصعب جداً . هو علم من حيث أنّه يخضـع نفســه للمادة مـوضـوع البحث . يُخضـع نفسـه لمنطق القصيـدة . وهـو فنّ في هــذا الإخضاع بالذات . معالجتي لنزار قباني في كتابي ( الكون الشعري لنزار قباني ) اتّبعت منهجاً مختلفاً اختـلافاً مـطلقـاً عن المنهـج الـذي اتبعتـه في دراسـة معـين بسيسـو أو عبد الوهاب البياتي. لكـل شاعـر عظيم منهـج يجب على النقـد أن يحترمـه ويخضع لـه.

**□ أنت تعتقد أنّ هذه الموجة من البنيوية والألسنية وما إلى ذلك ستبقى في إطار المترجمات ولن تدخل يوماً عالم التعريب .**

ـ خذ كمال أبو ديب.لقد بدأ بنيويـاً وطبل وزمـر للبنيويـة وأنتج كتـابـاً لا يُفهم: « جدلية الخفاء والتجلي » . أنـا أتحدى شـخصـاً تمكن من قراءتـه كله ، أو استخلص منه نتائج . وقد فُرض على الطلاب المساكين فرضاً في مختلف الأقطار العـربية . الآن تخـلى أبو ديب عن هـذا المنهج وعـاد إلى النقد. عـلى الأقـل منـذ عـام كتب عن قصيـدة للبياتي متخلياً عن كل مناهجه النقدية . كتب نصاً نقدياً جيلاً لأول مرة في حياته .

هنا مشكلة أساسية ، الوسط الأدبي لا يفرّق بين الأستاذ والناقد . الشيء الذي يُـدَرّس في الصفوف لا يُخـرج نصاً أدبيـاً . هنا الخـطأ . أتوا بمـا يُدَرّس في الصفـوف

وافترضوا أنّ هذا هو النقد أو الناقد . الأستاذ غير الناقـد . هؤلاء البنيويـون معلّمون في مـدارس ومعـاهـد وبـالمعنى السيء لكلمــة معلم . بمعنى معلمي الصبيـان الــذي استعمله الجـاحظ . حمقى ومغفلون وناقصـو ثقافـة . الناقـد الحقيقي في كـل النصف الأول من القـرن العشرين هو عبـاس محمود العقـاد . ليس للكتابـة عن ابن الـرومي مثيل. انظر إلى المنهج الذي اتّبعه في دراسته والمنهـج المغايـر تمامـاً الذي اتّبعـه في دراسة عمـر بن أبي ربيعة والحب العـذري ، في دراسة أبي نـوّاس . هذا نـاقد يـطوّع المنهج للنصّ ، وبالتالي فهو ناقد أصيل .

أمّا طه حسين فليس ناقداً ولا متذوقاً ، لأنّه يُخضع كل النصوص لمقياس بيـاني موجود في نفسه .

سيـد قطب نـاقد ولـولا اقتصاره عـلى الدراسـات القرآنيـة لاستفـاد منه الأدب العــربي فـوائــد لا تُحصى، ولكنـه مــع الأسف غــادر حقــل النقــد إلى الإلهيــات.

( القبس ١٩٨٨/١٢/٢٤ )

# مع د. نجيب العوفي

□ هذا الازدهار النقدي في المغرب ، ما هي أسبابه بنظركم ؟

ـ لا شك في أنّ ثمة ازدهاراً ملحوظاً في الحقل النقدي المغربي ، وهو ما شهد به كثير من الإخوة المشارقة المتتبِّعين لحركة الثقافة المغربية والمهتمين بصيرورتها في سياق ونطاق الصيرورة الأم ، صيرورة الثقافة العربية ككل . وهو ازدهار نسبي بالطبع يرتسم ، في المحصَّلة ، كمشروع طموح يحبل بالوعود والاحتمالات ، ويعمل دائباً من أجل بَلْورة هوية جديدة وديناميية للنقد العربي ، وتحفُّه نتيجة ذلك صعوبات ومشاق لا مناص منها ، أسوةً بكل المشاريع التجديدية الطموحة التي تحاول خلخلة البُنَى التقليدية الثابتة ، ونَحْت بُنَى جديدة وبديلة . وليس الازدهار الملحوظ هنا وقفاً على النقد الأدبي ، بل يعمم الثقافة النقدية والإبداعية المغربية بشكل عام . ولعلّ الازدهار النقدي المشار إليه ، أكثر ما يكون حضوراً وظهوراً في الخطاب الفلسفي المغربي الذي تمخّض ، على امتداد العقدين الأخيرين ، عن فاعليات واجتهادات نظرية ومنهجية معطاء ، امتد إشعاعها إلى عموم العالم العربي ، أو على الأقل إلى أهم المراكز الثقافية في العالم العربي . ولعلّ كتاب ( الإيديولوجية العربية المعاصرة ) للأستاذ عبد الله العروي ، في نظري ، هو نقطة الانطلاق لهذه الحركة الفكرية والنقدية الصاعدة التي تخترق ، في بُعدها الفلسفي ، حقولاً معرفية حساسة ومهمة ، وتثير أسئلة جريئة وجديدة ، لعلّ أهمها في رأيي هو سؤال التراث الذي تدور حوله على سبيل المثال كتابات واجتهادات الباحث المغربي محمد عابد الجابري بالإضافة إلى سؤال الهوية، والآخر الذي تدور حوله على سبيل المثال أيضاً كتابات واجتهادات عبد الكبير الخطيبي .

وعلى العموم فإنّ الخطاب الفلسفي في المغرب على اختلاف مطلّاته وتوجّهاته ، يشكِّل أرضية إبستمولوجية للخطاب النقدي ولمناهج القراءة . أمّا عن

عوامل وأسباب هذا الازدهار النقدي ، فهي كامنة في سياق التاريخ كما هي كـامنة في سياق الجغرافيا . ذلك أنّ الذهنية المغربية ذهنية فقهية ونقـدية عـلى امتداد التـاريخ . يضـاف إلى هـذا أنّ حـركـة النقـد الأدبي في المشرق العـربي قـد استنفـدت نفسهـا وأصبحت تراوح في مكانها نظرياً ومنهجياً . فكان من ثم هذا التحول في المواقع وهذا الانتقـال من المركـز إلى المحيط والأطراف . ولعـلّ السبب الذي يتـوِّج كل العـوامـل والأسباب الأخـرى هو القرب الجغـرافي للمغرب من أوربـا ، وبخاصـة فرنسـا التي تُعـد حتى الآن المـرجـع الثقـافي الـرئيس لحـركـة النقـد الأدبي في المغـــرب. ومن هنـا كان هذا التفاعل الحي والخصب بين المناهج والنظريات المختلفة من أجل الوصـول إلى فهم أعمق للنصوص والظواهر الأدبية .

**□ يعتـبر المغرب بؤرة إبـداع نقدي وتنـظيري وفقهي ، سواء في القـديم أو في الحديث ، مع ضعف ملحـوظ في مجال الإبـداع الشعري . صحيـح أنّ هناك شعـراً وشعراء مغاربة ، ولكن تجربتهم لا تداني فنياً التجربة الشعرية المشرقية . فهل هنـاك من أسباب لهذه الظاهرة في رأيكم ؟!**

ـ لا تخلو هـذه الملاحـظة من وجاهـة ، وإن كانت مـلاحظة قـاسيـة وجـارحـة لإحساس و« نرجسية » الشعراء المغاربة الذين يرى بعضهم نقيض هذا الرأي تمـاماً ، معتقدين أنّهم سرقوا نار الشعر من المشارقة وتخطّوهم في المضمار .

والحق أنّـه ليس ثمة تقـاليـد شعـريـة راسخـة في المغـرب بـالمعنى العميق لهـذه التقـاليد . ليس ثمـة ذاكرة شعـرية مـوشومـة وخصبة تمـاثـل أو تضـاهي نـظيرتهـا في المشرق . والـذاكـرة الشعـريـة هنـا شرط لازم وداعم لأي ازدهـار شعـــري لاحق ومتوال . ذلك أنّ التوجّه الثقافي في المغرب كان منذ الفتح الإسلامـي تـوجّهاً فقهيـاً وفكرياً . لقد اهتمت الأنتلجنسيا المغربية أساساً،وعلى مرِّ التاريخ ، بالمتن الديني . أو بعبـارة أدق بالمتون الفقهية التي وضعها وصاغها المشارقة . وكانت الفـاعلية الفقهيـة المغربية فاعلية شارحة ومفسِّرة في الدرجة الأولى . وقـد راكم الفقهاء المغـاربة في هـذا المجـال شروحاً وتفـاسير وحـواشي عدة عـلى المتون الأصليـة والمركـزية ، كـما راكمـوا شروحاً للشـروح بمناهج وطرائق تحليليـة واستنباطيـة موغلة في الـدقّة والتمحيص . وهذا إبداع فقهي وفكري لا يستهان به ، أغنى به المغـاربة المـذهب المالكي عـلى نحو خـاص إغناء جديراً بكل تقدير وتنويه .

وليس الخطاب الفقهي هو المجال الحيوي الوحيد الذي تحرك ونشط فيه العقل المغربي ، بل كان الخطاب الفلسفي مجالاً آخر ، لا يقل حيوية ، لهذا العقل . وكانت للمغاربة صولات وجولات ناجحة في هذا المضمار . وحسبنا أن نشير هنا على سبيل المثال إلى الإبداع الفكري والفلسفي لكل من ابن خلدون وابن رشد وابن طفيل . الفاعلية الإبداعية في المغرب إذن هي فاعلية فقهية وفلسفية في الأساس، أكثر مما هي أدبية وجمالية . ونلاحظ في هذا الصدد أنّ الخلفاء والملوك الذين تناوبوا على دفّة الحكم في المغرب لم يكونوا يولون كبير عناية للشعر والشعراء ، ولم يكونوا يفتحون أبواب قصورهم وبلاطاتهم في وجه الأدباء ، على غرار ما كان سائداً في المشرق العربي . لقد كان الشعر في مرتبة ثانوية إن لم نقل مهمّشة . وكان يُنظر إليه في الأغلب الأعم كمجرد تسلية وكمجرد لغوٍ من الكلام . وكثير من الأشعار المغربية كان « ينظمها » الفقهاء أنفسهم في لحظات فراغهم واستراحتهم الفقهية . وكان الإبداع الشعري المغربي ، نتيجة ذلك ، أقل قيمة وإشعاعاً من الإبداع الشعري المشرقي . كان بعبارة تنويعاً على وتر الشعر المشرقي ونسجاً على منواله .

ولقد أثّر هذا على التجربة الشعرية الحديثة والمعاصرة في المغرب، التجربة التي ألْفت نفسها فيما يشبه الأرض البور التي كان عليها أن تحفرها وتقلّب تربتها لأجل استنبات تقاليدها وأعرافها الجديدة . ويمكن التأريخ لحركة الشعر المغربي المعاصر بطلائع الستينات. وقد تمخّضت هذه الحركة حتى الآن عن أسماء وعطاءات شعرية جيّدة ومرموقة تضاهي نظائرها في المشرق . لكنها أسماء وعطاءات تبدو محدودة واستثنائية بالنسبة إلى العطاء الإبداعي العام الذي تبدو درجة حرارته الإبداعية متوسطة أو متدنيّة بالقياس إلى مثيله في المشرق . ومن هنا رجحت بالفعل كفة الإبداع النقدي والتنظيري على كفة الإبداع الشعري . والجدير بالإشارة هنا أنّ القائمين بالتنظير الشعري هم المبدعون والشعراء أنفسهم . حيث يبدو النموذج الأدونيسي مهيمناً على هؤلاء . ولربما كانت الفاعلية التنظيرية هنا تعويضاً عن الفاعلية الشعرية الإبداعية ، ورَأباً لصدعها .

□ وكيف هو حال الإبداع الأدبي في المغرب ، بشكل عام ؟

ـ على الرغم من الحداثة الزمنية للتجربة الإبداعية في المغرب فقد حقّقت منذ بداية الستينيات إنجازات أدبية ثريّة ، وراكمت عطاء وفيراً على صعيد الأجناس

الأدبية الثلاثة ( الشعر ـ القصة ـ الرواية ) . وساهمت دور الطبع والنشر المغربية التي تنامت وتكاثرت على امتداد العقدين الأخيرين في خدمة الكتاب المغربي وترويجه محلياً وعربياً ، من حيث كانت آفاق الطبع والنشر عصيّة وشبه منعدمة في الستينيات .

والحداثة الزمنية للتجربة الإبداعية في المغرب لم تحل دون امتطاء قاطرة الحداثة الأدبية ، إن لم تكن أحد الأسباب المحفزة لهذا الامتطاء . وهكذا شهد الحقل الإبداعي المغربي ، في الآونة الأخيرة بشكل خاص ، تراكماً ملحوظاً في النصوص الشعرية والقصصية والروائية . كما شهد أيضاً تنوعاً خصباً في طرائق الأداء والبناء . حتى لتبدو مياسم الحداثة الأدبية أجلى ما تكون في التجربة الإبداعية المغربية ، شعراً وقصة ورواية ، بالمقارنة مع التجربة الإبداعية المشرقية .

ومن وجهة نظري فإنّ القصة القصيرة المغربية هي أكثر الأجناس الأدبية جدَّة وجدية وخصوبة . ولنا في هذا المجال نماذج وأسماء إبداعية معطاء . ولا داعي هنا لتقديم الأمثلة ، فاللائحة طويلة وثرية . والمهارة المغربية في فنّ القص والحكي تبدو هنا بيِّنة وجلية . ونأمل أن يمتد ويشتد حبل التواصل الثقافي بين المغرب والمشرق ليتأتّى لأخوتنا هنالك أن يطّلعوا كِفايةً على التجربة القصصية المغربية ، كما نتسقّط نحن أدق نوابض التجربة القصصية والروائية العربية . وكُتّاب القصة القصيرة المغربية هم أيضاً كتاب ومبدعون روائيون . ففي الإبداع المغربي ليس ثمة احتراف أو تخصُّص في جنس أدبي محدَّد .

إنّ المبدع المغربي ، من منظور عام ، ينقِّل قلمه حيث شاء من الهوى . فهو شاعر ومنِّظر ، وهو قاص وروائي وناقد ، وكاتب صحفي في الآن ذاته . إنّ الإبداع المغربي ، بعبارة ، في فترة مخاض خصبة وصعبة ، ينحت ويؤسس خلالها تقاليد وعوائد أدبية جديدة ووليدة . يؤسِّس مشروعاً أدبياً طموحاً يلائم ويواكب الصيرورة الاجتماعية والتاريخية التي يعيشها الواقع المغربي . وككل مشروع طموح ومفتوح ، فإنّ ثمة عثرات ومطبّات على الطريق . ثمة التباسات وتداخلات في التجربة الإبداعية المغربية . وليست الثقافة في نهاية المطاف ، وعلى حدّ تعبير باشلار، سوى تاريخ من الأخطاء وتصحيح للأخطاء .

□ **المناهج البنيوية والألسنية والسيميائية، الرائجة راهناً، ما موقفكم منها، وكيف تتعاملون معها؟!**

ـ ثمة مقولة للناقد الفرنسي المعروف جوستاف لانسون مؤدَّاها أنّ المناهج لا تفتح كل الأبواب، أبواب النص الأدبي. لأنّ هذا النص يظل باستمرار زِئْبَقياً ومراوغاً وعصياً على السيطرة الحاسمة والنهائية، بسبب بنيته المجازية التخييلية، وبسبب خرقه لنواميس اللغة ودلالاتها المعجمية القارة أو شبه القارة، واختراقه لفضاءات دلالية بكر وجديدة. من هنا يقبل النص الأدبي قراءات ومقاربات متعددة ومتجدِّدة، أي يقبل أكثر من منهج وأكثر من طريقة في الكشف والتحليل بحسب طبيعة النص ذاته التي تستدعي هذه القراءة/ المنهجية أو تلك. ومن هنا أيضاً، واستطراداً، يمكن القول بأنّ النص الإبداعي يتعدَّد ويتجدَّد بتعدد وتجدّد قرائه على اختلاف الأزمنة والأمكنة. وعلى الرغم من هذا الطابع الزئبقي للنص الأدبي أو بسبب من هذا الطابع فإنّ الحاجة تبدو ماسَّة وملحة لترشيد القراءة وتسديد خطواتها علمياً وعملياً، وذلك من خلال الاستعانة بمناهج التحليل والقراءة والاعتماد على إمكاناتها ووسائلها، حتى لا تخبط القراءة في متاه الذاتية والانطباعية وتبتعد عن روح النص الأدبي وخصوصيته الأدبية.

ولقد هيمنت القراءة الخارجية للنص طويلاً على الخطاب النقدي العربي متأرجحةً بين المقترب السوسيولوجي والسيكولوجي والإيديولوجي والتاريخي.. ونادراً أو عابراً ما كانت تهتم بالمقترب الجمالي/ الأدبي الصرف. وقد جاء ردّ الفعل على القراءة الخارجية للأدب قوياً بدءاً من السبعينيات على وجه التقريب. فوقع التركيز على القراءة الداخلية والبنيوية للنص الأدبي لأجل استشفاف «أدبية» الأدب ورَوْز مكونات وعلائق ومستويات هذه الأدبية. ومن ثم جاءت المناهج البنيوية واللسانية والأسلوبية والسيميائية لتكمل نواقص المناهج التقليدية، أو بالأحرى لتضعها على الرفّ وتحل محلها. ولقد قدمت هذه المناهج بالفعل خدمات جلّى للنص الأدبي وللنص النقدي، وأتاحت للقارىء/الناقد اسْتِكْناهاً أعمق وأدقّ لمكونات النص وعناصره، لسانياً وأسلوبياً، باعتبار أنّ النص الأدبي بناء لغوي في الأساس، أو هو لغة ثانية ضمن اللغة. وأنت تعلم أنّ علم العلوم الإنسانية المعاصرة هو علم اللسان كما وضع أسسه وألفباءه العالم السويسري دي سوسور. وقد شكّلت

اللسانيات المعاصرة مرجعاً معرفياً ومنهجياً مهماً للنقد الأدبي ، وتفاوتت التطبيقات والتمثّلات من بعد بين هذا الناقد وذاك . لكن ثمة آفة لا مناص من الإيماء إليها في هذا السياق . وهي أنّ كثيراً من التطبيقات العربية لهذه المناهج كان يعوزها الاستيعاب وحسن التمثّل والإدراك . كان يعوزها « الوعي » النقدي السليم والرصين . فجاءت أشبه ما تكون بتمارين وتداريب منهجية على حساب النص الذي تشتغل عليه . الشيء الذي يحيل المبدأ النقدي الثابت ( المنهج في خدمة النص) إلى نقيضه وعكسه تماماً ( النص في خدمة المنهج ) . وهكذا جنح بعض النقاد العرب في الآونة الأخيرة إلى حشد نقودهم بجداول ومعادلات ولوغاريتمات وأشكال رياضية وهندسية مختلفة لغاية فهم النص وتفكيكه وإضاءة أبعاده وخوافيه . لكن الغاية تؤول إلى عكسها تماماً ، إذْ يُحنَّط النص ويُكفَّن في أردية برّاقة ، وتُجهض منه فاعليته وحيويته باسم « الحداثة » النقدية والموضوعية العلمية .

وشخصياً لا أملك كقارئ يعيش عصره سوى أنّ أتعامل وأتفاعل مع هذه المناهج معاً . فهي مفاتيح للقراءة لا يستهان بها . لكني أحرص دوماً على أن يتمّ هذا التعامل والتفاعل بحذر وتحوُّط منهجي ونظري . لأنّ النص المقروء هنا ، وهو النص العربي ، هو بالبداهة نص مغاير في روحه وفضائه ولغته للنص الغربي الذي تمتُّ إليه تلك المناهج بصلات اللغة والذاكرة والتاريخ . . وبالنسبة إليّ فإنّ الفيصل الأول والأخير هو النص ذاته . إن النص الأدبي هو الذي يستدعي المنهج الملائم له ، بحسب طبيعة العناصر والمكونات المهيمنة عليه . إن المهيمن النصي هو الذي يستدعي المهيمن المنهجي .

**□ سأختتم معك هذا الحوار « النقدي » بسؤال ملغوم وساخن هو سؤال الفرانكفونية ، أو الأدب العربي والمغربي المكتوب بالفرنسية . ترى ما هو رأيك في هذه الظاهرة ، وما مصيرها ؟! هل إلى مقابر العرب والمسلمين أم إلى مقابر الفرنجة ؟**

ـ حقاً إنّه سؤال ملغوم وساخن تفاعلت أصداؤه من جديد وبإيقاع حاد ومتوترة في الآونة الأخيرة، وبخاصة في حقلنا الثقافي المغربي، وذلك في أعقاب حصول الكاتب المغربي الطاهر بن جلون على جائزة الغونكور ، وفي أعقاب التظاهرات الفرانكوفونية التي تبنّتها وأطّرتها فرنسا مؤخراً

ونظراً لالتباس هذه الظاهرة وتشابكها الفسيفسائي على صعيد الوطن العربي فسيقتصر حديثي هنا على الأدب المغربي أو المغاربي الفرانكفوني بالدرجة الأولى . وهو نموذج يصلح في رأيي لقياس الغائب على الشاهد . أي يصلح للاقتراب من الصورة العامة في إطارها الواسع وخطوطها العريضة والناتئة .

يعد الأدب المغاربي الفرانكفوني تاريخياً ثمرة ثقافية ولغوية للحقبة الكولونيالية التي استطالت في الشمال الإفريقي ( المغرب ـ الجزائر ـ تونس ) . وقد كان من الأهداف والمرامي الأساسية للإستراتيجية الاستعمارية الفرنسية استلاب وانتهاب الهوية الثقافية والحضارية للمستعمَر ( بالفتح ) وسرقة لغته ولسانه وإحلال اللغة الفرنسية محل اللغة الأم . وتمَّ هذا عندنا في المغرب تحت يافطة « الظهير البربري » الذي كان يتهدَّد الوحدة الروحية والتاريخية واللسانية للأمة ، عن طريق البَرْبَرَة والفَرْنَسة ، وفقاً للمبدأ الكولونيالي المعروف ( فرِّق تسد ) .

جاءت ظاهرة الأدب المغاربي الفرانكفوني إذن في سياق استعماري معقَّد ومشحون . وكانت « قدراً مقدوراً » وواقعاً استثنائياً لا مناص منه . وقد وظَّف المغاربة ، أو صفوة مثقفة من المغاربة ، هذا الهامش الثقافي واللغوي المتاح لهم لغايات قومية ووطنية إبَّان الصراع مع المستعمر . وكان إثبات الهوية إزاء تحدِّي « الآخر » هو الشغل الشاغل لكتاباتهم وإبداعاتهم . كانوا يواجهون الآخر بلغته وينازلونه بأداته . ومن هنا يتجلى البعد الوطني والنضالي لهذا الأدب في الفترة الاستعمارية الصدامية . ومن هنا بالتالي تتجلى الخصوصية النوعية لهذا الأدب بالقياس إلى الأدب الفرنسي « الأب » . فعلى الرغم من أنَّ الأداة الموظَّفة في التعبير هي الفرنسية ، إلاّ أنَّ حمولة التعبير كانت حمولة وطنية ، والرؤية للعالم المتحكِّمة في التعبير والموجِّهة لدفَّته كانت رؤية قومية وعربية . علماً بأنَّ اللغة ، من منظور فلسفي ، هي الفكر ذاته ولا انفصال بين دالِّها ومدلولها . وهذا هو الإشكال العويص الذي واجه الكاتب المغربي الفرانكفوني . هذا هو « الوعي الشقّي » الناجم عن الانشطار الشيزوفريني بين نبض « الأنا » ولسان « الآخر » . الشيء الذي طرح أسئلة شائكة ومحرجة على الكاتب المغربي الفرانكفوني .

في أي ثقافة يمكن تصنيف وإدراج هذا النوع من الأدب ؟!

ما هي هويته الحقيقية ؟!

هل هو وليد شرعي ، أم لقيط هجين ؟!

وفي أية طاحونة ينصبُّ هذا الأدب ، ولصالح من يتمُّ هذا العزف الإبداعي الخاص ؟!.

اتخذت هذه الأسئلة وتيرة حادة ومتسارعة بعد رحيل المستعمر . وأصبح الكاتب المغربي الفرانكفوني أمام امتحان صعب . هل يصمت ، أم يواصل الكلام بنفس اللغة المستعارة ، أم يستعيد لسانه المخصي ، ويتكلم باللغة الأم ؟!

والضرورة التاريخية والقومية كانت تحتِّم الخيار الأخير وتستوجب العودة من المنفى اللغوي الاختياري أو الإجباري إلى المأوى اللغوي المهجور ، مأوى اللغة الأم .

ومن أسفٍ فإنّ الذين استجابوا لهذه الضرورة وامتثلوا لهذا الاختيار هم قلَّة قليلة جداً . أمّا الذين واصلوا الكلام باللسان ذاته فهم الأكثرية .

ترى ، من هو قارىء هذا الأدب الآن ، ومن هو متلقِّيه ؟

بَدَهي أن يكون القارىء الأول الذي يتوجَّه إليه هذا الأدب ، هو القارىء الفرنسي بالدرجة الأولى ، يليه القارىء المُفَرْنس .وللقارىء كما نعلم ، سلطة على النص . فهو مبدعه ومنتجه الثاني ، إن لم يكن الأول . ومن ثم تغرق الكتابات العربية ـ الفرنكفونية في الأجواء الفولكلورية والإتنوغرافية العجائبية ، تلبيةً لفضول القارىء الغربي واستجابة لنزوعه السياحي ـ الاستشراقي . وهذا ما يفسّر لنا إقبال هذا القارىء على هذا الأدب . كما يفسّر لنا الحفاوة التي يحظى بها هذا الأدب من لدن المؤسسات الثقافية الغربية .

وأعود أخيراً إلى سؤالك الوجيه/ إلى أين سينتهي مصير هذا الأدب ؟! إلى مقابر العرب أم إلى مقابر العجم ؟!

أخشى أن لا يجد هذا الأدب قبره ومثواه ، لا هنا ولا هناك . وتلك ، في رأيي ، هي قمَّة المأساة .

( الحوادث ٢٩/١/١٩٩٠ )

# فهـرست



